

目　　次

一

艺术美学的若干一般问题

艺术，就其整体而言，也和人类活动(实践的和理论的活动)的其他一切领域一样，是帮助人们认识、掌握和改变世界的。

艺术是社会现象，是社会意识形态之一。它的对象是社会现实，首先是社会的人。

社会存在决定着艺术中的社会意识。因此，艺术也象其他各种意识形态一样，是服从于社会发展的各项基本规律的。

弗·恩格斯说："为要从各种社会结构中推论出和它们相适应的政治的、司法的、美学的、哲学的、宗教的等见解，首先就必须仔细地研究各种社会结构存在的条件。"①

在没有阶级的社会里，艺术当然没有阶级性；但在阶级社会中，它就带有阶级性。阶级的统治给包括艺术在内的各种社会意识形态都打上了阶级的烙印。

"在任何时代中，统治阶级的思想都是统治着的思想。这就是说，本身代表社会上统治的物质力量的阶级，也就是社会上统治的精神力量。支配着物质生产手段的阶级同时也支配着精神生产手段；由于这种原故，所以那些没有手段进行精神生产的人们的思想，一般地说，也就服从于这个阶级。统治的思想无非是统

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，苏联艺术出版社，1937年，第19页。

治的物质关系的观念的表现。”①

但这当然不是说，整个意识形态，特别是艺术，其内容只局限于这一个或另一个阶级的思想倾向。因为：

第一，“任何一个新的阶级，都要使它自己代替在它以前的统治阶级，它为了实现自己的目的，就不得不把自己的利益描写成为社会中一切成员的共同利益，这就是说，它不得不给自己的思想赋予普遍性的形式，把它们描绘成唯一合理的和被公认的思想。进行革命的阶级，单就它与另一阶级的对立而言，从最初起并不是作为一个阶级而出现的，而是作为整个社会的代表者而出现的；它以社会全体群众的资格去对抗唯一的统治的阶级。”②

第二，艺术也象所有一切意识形态一样，它经常是阶级斗争的场所。这种斗争不只是在各种相互对立的艺术派别之间进行着，而且也在每一个艺术派别的内部进行着。

只有在革命与反动势力极端尖锐的对抗中，各种不可调和的对立物才以纯粹的形式露骨地表现出来。在许多中间现象中，斗争使人感觉得到是由于某一个因素占了优势，而不是由于完全没有对立的因素。在进步的艺术中常常发现有保守的、或者甚至是反动的因素；而在保守的、或者甚至是反动的艺术中，也可能显露出进步世界观的某些特征。但这种矛盾性不会而且也不可能使各种对立的意识形态和平共存。正是因为这种缘故，所以我们在大多数情况下都能够作出决定性的判断，把进步的艺术叫做进步的，把反动的艺术叫做反动的。每当我们很难以作出诸如此类的

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，俄文版，第22页。中译文参见周扬编《马克思主义与文艺》一书，第14页，人民出版社1951年版（以下略称周编中译本第×页）——译者注。

② 马克思、恩格斯：《论艺术》，俄文版，第23—24页。周编中译本第16页。——译者注。

断然的估价的时候（比方说，在评价陀思妥耶夫斯基的作品的时候），那么我们所面对的现象绝不是各种意识形态因素和平共处的现象，而是各种意识形态因素尖锐的内在斗争的现象。

艺术虽然是统一的社会意识形态之一，但同时它也有自己的特性。艺术的特性在于一切真正艺术作品所具有的感性的直观性、形象性，它能够给我们提供出关于世界的某种具体的表象。

B.Г.别林斯基借用了黑格尔所说艺术是“形象的思维”这一定义，但是他又根据唯物主义的观点进一步解释了这一定义。他正确地强调指出说：艺术的创作一方面离不开人的意识活动，但另一方面它却不是用抽象的概念、而是用具体的表象来表达人的意识活动的（见《艺术的思想》一文，1841年作）。

任何一种艺术，都是通过被它反映出来的现实中诸现象的外部的、感性的形式来发生影响的（这就是说，现实生活中可以看见、可以听到、可以触觉到的事物，在艺术中也必须是可见、可闻、可以触觉到的）。①

卡尔·马克思在《神圣家族》预备材料（1844－1845年著）中，说明人类感觉形成的历史过程是艺术活动发展的基础，是艺术形成的基础。马克思所作的说明，是以辩证唯物主义观点认识艺术作品中主观与客观的统一、静观与行动的统一的范例。在艺术作品中，虽然始终要以客观的、不依意识为转移的现实作为基础，但这种现实在艺术作品中却也始终是被人化了的，是通过社会的人的表象、感受、体验、目的、需求和任务等方面表达出来的。

马克思说：“只有当对象对于人成为人的对象或对象化了的人

① 只有文学是例外，因为它所使用的是文字（根据И.П.巴甫洛夫所用的术语来说，文字是“第二信号系统”，这就是说，它不是感觉的信号，而是“信号的信号”）。关于这一点在后面将要详细地加以说明。

的时候，人在这个对象中才不会失去自己本身。这只有在下面的情况下才是可能的：这个对象对于人成为社会的对象，人自身对于自己成为社会的本质，而社会对于他成为这个对象中的本质。

所以，一方面，随着对象的现实性在社会中到处对于人都成为人的本质力量的现实性，成为人的现实性，从而成为人自己的本质力量的现实性，所以一切对象对于人都成为人自身的对象化，成为人的个性的肯定和实现，成为他的对象，而这就是说，对象成为人自身。"①

马克思说："人不仅通过思维，而且也用一切感觉在对象世界中肯定自己。"② 这一段话跟艺术有着直接的关系。

在这一段话里，马克思所指明的不仅是艺术的客观方面（对现实的形象的、感性直观的反映），而且是它的主观方面；因为"……只有音乐才能够引起人的音乐的感觉；对于不能欣赏音乐的耳朵，最优美的音乐也没有任何意义，对它来说，音乐并不是对象，因为我的对象只能是我的某一种本质力量的确证，所以对我来说对象之能够存在，正如我的本质的力量作为主观的能力对于它存在着一样……社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。只有凭借着（从对象上）客观地揭开了的人的丰富的本质，才能有主观的人的感性的丰富性，才能有能够欣赏音乐的耳朵，能够识别形式美的眼睛。总之，人的能够享受的感觉，一部分是生来就有的，一部分是逐渐发展起来的，这些感觉是作为人的本质

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第42页。中译文见曹葆华译本，人民文学出版社1960年版，第一册第203—204页。（以下略作曹译本第×页）——译者注。

② 马克思、恩格斯：《论艺术》，第43页。中译文见同上书，第204页。——译者注。

的力量而被确定着的。”①

马克思认为，人的感性的领域（若没有感性任何艺术便不可思议）是和外部世界的实体性紧密联系着的。他说："不仅通常的五觉，而且所谓精神的感觉，实际的感觉（意志、爱情等等），总之，人的感觉，感官的人性，都只是凭借它们的对象的存在，凭借被人化了的自然界才产生的。五觉的形成乃是整个世界历史的产物。”②

接着，马克思也指出了艺术感受的特征。艺术的感受既然和对象世界密切联系着，因此，它当然和对象世界有着血肉般的利害关系，但它绝对没有直接的物质的利益，它是超越粗糙的实际需要之上的："被粗糙的实际需要所限制着的感觉，只有一种被局限了的意义。对于饥饿的人，并不存在着食物的人的形态，所有的只是它那作为食物的抽象的存在。食物为着同样的效果可以采用最粗糙的形态，因此就不可能说这种满足对食物的要求的方法与动物满足对食物的要求的方法有什么差别。贫困而又满怀忧虑的人，并不能理解最好的戏剧；珠宝商仅仅看到货币价值，而看不见珠宝的美和特性：他没有珠宝的感觉。因此，为了把人的感觉加以人化，以及创造与之适应的人的意义，以求理解人的本质的一切丰富性与自然的一切丰富性，那就必须在理论上和实践上把人的本质加以对象化（Опредмечение）。”③

这样，马克思就以唯物主义观点给美的概念提出了根据，他把这一概念跟粗糙的实际需要区别开来，但同时又把它跟循着认

---

① 见马克思、恩格斯：《论艺术》，第 43 页。周编中译本，第 29 页。——译者注。
② 见马克思、恩格斯：《论艺术》，第 43 页。周编中译本，第 29 页。——译者注。
③ 马克思、恩格斯：《论艺术》，43—44页，周编中译本第 29—30 页。——译者注。

识、掌握和改变、改造客观现实及外部世界的道路前进的社会的人的精神活动的全部形成过程不可分割地联系了起来。

从上面引用的这几段话来看，马克思的见解和那些认为艺术的本质仅仅在于感觉（“美学”这一术语便是由此而产生的）的美学家的见解是相距甚远的，这一点当然是无须乎再来加以证明的了。在谈到艺术活动时，马克思既没有把感觉同思维分开，也没有把它同人的整个实践分开，他只是着重指出感情、感性的感受和感性的影响是艺术形象的基础。

这种见解是绝对正确的。在很久以后，弗·恩格斯在致明玛·考茨基的信里(1885)，一方面宣布他始终不渝地拥护有倾向性的文学艺术，同时他也指出说：“倾向应当是不要特别地说出，而要让它自己从场面和情节中流露出来……”。①

我们还可以在恩格斯致玛·哈支纳斯的信里找到这样一句名言：“作者的观点愈隐蔽，对于艺术作品就愈加好些。”②

有些人往往企图把恩格斯的这些见解说成是陈旧的或错误的，这些人的根据在于恩格斯似乎并没有对艺术的倾向性的作用给予充分的估计。其实，恩格斯是充分认识到了艺术作品的倾向性的作用的。他这样说只是为了把用来表达思想的纯艺术的方法跟政论的方法区别开来。后者固然有它存在的权利，有它的价值，但不应该把它跟艺术本身混为一谈。我们晓得，别林斯基就已把用来表达思想的这两种方法清楚地区别开来：在运用前一种方法时，思想要完全化入形象；而在运用后一种方法时，思想则是通

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，167页。中译文见《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，人民文学出版社，1955年，27页。——译者注。

② 中译文见同上书，第21页。——译者注。

过形象以外的形式去补充形象，或与形象并存。①

由此可见，形象性是艺术中不可缺少的特点。

艺术既然是反映着、体现着、仿佛重新创造着现实，这就必然会提出艺术与现实的重大的相互关系问题。在历史上，为了这一个问题的解决，也正象为了解决其他许多问题一样，便引起了唯物主义与唯心主义之间一直不断的斗争。

各个时代和各个国家的唯心主义者，当然都企图把艺术看作是超乎现实之上的。甚至在唯心主义不得不作让步而承认了客观现实存在的时候，它依然认为现实服从于意识，并断言精神是主宰着物质的。这样一来，作为人类精神活动的成果、作为艺术创作的成果的艺术，就必然被说成是超乎客观世界之上的东西了。美学中各种唯心主义学派的区别，只在于它们对艺术的这种“超然地位”的程度和范围的看法彼此有所不同。因为，它们既可以承认现实在艺术形象的形成中有某种作用，也可以把这种作用缩减到最低限度，以至于宣布艺术活动带有孤独自在的创作性质。

如果说，唯心主义所提出的是上述的这样一套见解，那末机械唯物主义（或者是尚未摆脱机械论错误的唯物主义）自然是抱着与此相反的企图，它把艺术看作是绝对处于现实之下的。机械唯物主义认为，艺术只是生活、现实、客观世界的平淡的复制品，只是它们的平凡无力的间接的反映。

由此可见，唯心主义既然极力肯定思想的抽象的作用，因而就夸大了艺术的主观作用，以至于使客观消融于主观之中；而非

---

① 参见别林斯基1846年4月6日致赫尔岑的信（关于长篇小说《谁之过?》）。在这封信里，别林斯基所提出的一项原理是值得重视的，他说：“艺术的真人身上的智慧（即抽象思维的能力——作者注）是溶于才能之中，溶于创作的幻想中的。”

辩证的唯物主义，却对这种主观的作用估计不足，这种错误是由于非辩证的唯物主义所固有的认识论方面的静观的倾向而造成的。

上面指出的关于过去对艺术的解释上的这种对立性是最根本的对立，这首先是因为这种对立性从来没有停留在美学论著内部，而是经常转移到艺术的实践里来，形成了对于艺术实践、对于艺术的本质、任务的种种最为广泛的见解。

对资本主义时代来说，可以特别清楚地看出上述的对立性就是浪漫的激情与实践的冷静两者的对立。按照前一种见解，艺术创造着特殊的世界，并且把人从平庸鄙俗的现实中带到这种特殊世界里去；根据第二种见解，艺术的作用根本是无关重要的，艺术不能超出娱乐、消遣、寻开心的水平，因此它绝不能够和“严肃的”工作相提并论，也就是说，首先是不能和有益的生活实践相提并论。只要看看“冷静的实践家们”对一切艺术所持的这种轻视讥讽的态度，就足以证明马克思关于资本主义在根本上敌视艺术的这一见解是十分深刻的。

只有辩证唯物主义的美学才能够避免对艺术抱片面的看法，或把它看作是仿佛超出现实之上的，或把它看作是仿佛处于现实之下的。

从外部世界的感性体现的充分性和力量方面来看，艺术当然是远远地处于现实之下的。因为，任何一幅绘画都不能把现实中实有的那些无限丰富的色彩和色调全部复制出来；任何一个雕塑品都不能达到现实中那样多样性的造形；任何一首奏鸣曲或交响曲，都不能包括和表达出现实生活中各种声音的完整性和复杂性。

同时，我们都知道，只以视觉感受作为基础的各种艺术，并不能表达出声音；而以听觉的感受作为基础的各种艺术，则不能

表现色彩。至于综合的艺术(如戏剧、电影)，它当然可以把各种艺术的作用结合起来，使这种作用成为综合的。但是，如果这种结合摆脱开各个孤立的艺术所固有的感觉上的(视觉的、听觉的)片面性，那么连综合的艺术中也依然是保存着各种艺术在表现现实方面所固有的那些缺陷和象征性。因为，比方说，绘画只能平淡地、象征地复现出实有的色彩，即便是在运用绘画作为综合艺术（如戏剧）的组成部分的情况下，它也同样是平淡的、象征性的。最后，甚至连现有的艺术中最综合的形式，也依然远不足以充分复现出现实世界中的一切方面。在现实世界中，人依靠他所具备的一切感觉作为手段，从而或多或少地积极参与着所发生的事件。反过来说，甚至各种最有综合性的艺术，也不能使人们通过所有的感觉去感受它们，尤其不能使人成为它们的共同参与者。

艺术的影响首先是思想上的，而不是物质上的。在艺术中基本的东西是思想，而不是物质。当然，我们不应当忽略，如果没有物质基础，任何一种艺术便都不可思议；在任何一种艺术中都有这种物质的基础。没有画布、纸张、颜色，便不可能想象有绘画；没有大理石、木料、青铜，就不可能想象有雕刻；没有发音的工具等等，也就不可能想象有音乐。而且，根据马克思的正确的解释，“颜色和大理石的物质特性不是在绘画和雕塑领域之外。”① 如果进一步阐发马克思的这一见解，就可以这样说：“相似中的相似”的因素往往在艺术中起着作用，这种作用存在于“造型”艺术中。在许多可能举出的例子中有这样一个例子：为了在绘画中描绘地面，可以使用赭石或赭色颜料（按其来源而被称为“土色”的色彩)。另一个例子是在雕塑中用大理石雕塑成大理石

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，210页。曹译本第一册，第113页。——译者注。

的凳子。“相似中的相似”的因素的作用在“表情”的艺术中表现得特别显著。一个例子是在人的歌唱中表达出语调（以人的声音作为手段）。但上述的因素在艺术中绝不是一成不变的，更不是有决定性作用的。雕塑用的大理石和木料可以表达出活的人体，从矿物中提炼出的色彩可以画出植物，器乐也可以体现出人的声调。

可见，某种艺术所使用的材料，不可以被认为是再现实物的实体基础。这种材料在艺术中是被赋予了思想的，它从纯物质实体的范围转而属于艺术思想的范围。艺术材料的感性并不是具有丰富多样性的实在的现实的感性（视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉），而只是一种信号的感性，服务于某种特定艺术的有限感性因素（可视性，可听性）。绘画中的对象与现实中的对象的相似之处，仅在于它们都是可以看见的；音乐中对象与现实中的对象的相似之处，只在于它们都是可以听见的。比方说，如果想依靠触觉来感觉出绘画里所描绘的布匹的柔软，或者依靠触觉来感觉到用大理石塑成的人体的温度和肌肉的弹性，这都是不可能的。关于皮格马里昂和加拉泰雅的神话①，以真正的哲学的深度说明任何艺术都具有诸如此类的“缺陷”，说明不可能用艺术来代替现实。

机械唯物主义在艺术的“理想性”之中所看到的只是艺术的软弱的一面，因此就强调艺术在摹仿自然界的时候永远也不可能象自然界所产生的影响那样有力和完整。

辩证唯物主义则与此相反，它认为艺术的“理想性”不仅是艺术比现实显得软弱的那些方面的基础，而且也是艺术的那些有力的方面的基础。

我们虽然始终都要注意到感性的首要地位，但也不应当把感

① 古希腊神话，塞浦路斯岛国王皮格马里昂爱上了他创作的美女塑象加拉泰雅，经恳求司爱女神阿芙洛迪特使其变成真人。——译者注。

觉同思想混为一谈，不应当忽略这样一个极为重要的事实，即感觉的界限还不能作为思想的界限。符·伊·列宁在费尔巴哈《宗教本质讲演录》一书摘要的脚注中指出说："如果人有了更多的感官，他能否发现世界上有更多的事物呢？不能。"① 在这一段话下面，我们又看到了列宁的另一句话："这对于反对不可知论是重要的"。在聋子、瞎子、甚至既聋又瞎的人们身上发生的一些情况，便很确切地证实了列宁的这些话说得很正确，因为这些人虽然又聋又瞎，但也能够充分地认识现实。列宁用这样一句话简要地表述了费尔巴哈的见解："艺术并不要求把它的作品当做现实。"② 在我们看来，这些话当然具有十分深刻的含义，这比主张人本主义的费尔巴哈的片面性的了解要深刻得多。我们认为这几句话所肯定的并非抽象的人性，而是艺术中社会的和思想的内容。

艺术既然是社会的人的思想活动的成果，因此它就高于人的直接的、日常的生活实践与感觉的需要。艺术能够概括现实感受的结果，反映并表明现实中的典型特征，因此艺术也是高于现实的，因为它是作为认识现实世界的积极因素、进而是作为改变世界和改造人的因素、作为"变理想为现实"的一种推动力量而出现的。

我们必须始终估计到艺术在认识生活和改变生活这两方面都具有实际的作用。

首先谈认识世界。大家知道，认识的过程是复杂、曲折而又

① 列宁：《哲学笔记》，苏联国家图书联合出版局 1947 年出版，49 页。中译本见人民出版社 1956 年版，47 页。——译者注。

② 见同上书，50 页。在费尔巴哈的著作中，我们读到这样一段话："……艺术并不是把它的作品冒充为实际上存在的东西，冒充为艺术作品以外的东西。艺术并不会使我认为一张风景画就可以代替现实的风景，相信一个被描绘出来的人可以代替实有的人……"（见《费尔巴哈哲学作品选集》，1955 年莫斯科版，第 2 卷，693 页）。

矛盾的，因为事物的本质从来不是一下子就可以认识到的，必须克服各种现象之中的一切蒙蔽着本质的、往往使人产生错觉的东西，才能够发现、揭露和找到本质。本质并不是现成的结果，而是隐藏着的内核，因此它必须在摆脱了外壳之后才能够显露出来。科学的思维要了解本质，所以它便摆脱了本质的变幻无常的表现形式。至于艺术的思维，按它本身的形象的本性来说，就必须保持现象的形式。

但是，艺术中的现象自然绝对不是实生活中的现象。艺术中的现象必须具备概括性。因为在艺术中所描写的和表达的事物的本质，正是通过现象透露出来的。本来，绘画是教导我们更好地观察现实的景物，音乐则教导我们更好地倾听现实的声音，这种情况之所以成为可能，当然是因为作为人类意识活动、作为人类思维活动的艺术，它能够加强、突出、辨别现实中那些往往不易被人察觉的重要的因素，而一般的人（非艺术家、非音乐家）的耳目①却常常会忽略这些因素。但是，当一般的观众或听众依靠绘画或音乐感受到这些因素之后，他们也可以开始在现实本身之中察觉这些因素。由此可见，艺术可以提高和加深对于现实中各种现象的感受力，可以帮助人更好地了解各种现象，减少在认识现象的本质方面的困难。

顺便，我们还要指出艺术中的外表的特殊作用。科学的思维既然摆脱了现象，当然也就要摆脱外表。在整个科学的认识中，现象、尤其是外表，都完全服从于用科学的抽象方式提出的本质。但在艺术中却不是这样，因为艺术既然是依赖形象和现象，它也就必须依靠作为形象的一种因素的外表。

---

① 我们在这里所说的耳目，非指生理方面的意义，而是指认识方面的意义。

大家都知道，例如绘画中的任何一个对象，都必须被描绘得跟它在现实中被人感受到的情况一样。我们姑且用伸延至远方的山岭景色作为例子。我们知道，远处山岭的物质性、它的质地、色彩、密实性等等，本来和近处的山岭的这些特性完全相同。但对于我们的视觉的感受来说，远处的山岭不论在构图或色调方面都与近处的山岭完全不同。画家就必须按照这种情况在画面上把它描绘出来，使观众相信这是风景。由此可见，在这里外表和本质是统一的，因为观众正是通过外表来理解所描绘的事物的真实性，并进而认识它的本质的①。如果企图忽略外表，那就会破坏风景的真实性。

列宁在《哲学笔记》中指出："外表也是客观的，因为在外表中有客观世界的一个方面。"他又说："假象的东西是本质的一个规定，本质的一个方面，本质的一个环节。"② 的确，如果拿刚才所举的例子来说，那么我们就可以看到，山岭的颜色随着距离不同而发生的变化，以及各种有边界效果的现象等等，并不是出于主观感受的任意性，而是由于在感受中反映并表现出来的物质世界的规律而造成的。

正是因为如此，所以只有当艺术中的外表作为多方面观察和概括的结果、作为典型的而非偶然的假象呈现出来的时候，它才会显示出本质。

外表在艺术中的作用被印象派很突出地显示了出来。印象派

---

① 例如在表现强烈的明暗对照的写生画中（如A.И.库茵哲的写生画《白桦林》或B.A.谢罗夫的《浴马》），外表所起的作用也是很显著的。在一个阳光灿烂的日子里，天空飘浮着几朵光耀夺目的白云，水面上发出反光，而画中的其他部分虽然也显得明亮，但和这些东西相比却又显得暗淡（所谓"边界"效果）。反过来说，月夜的雪，由于光线的微弱虽然显得阴暗，但看起来仍是洁白的。

② 列宁：《哲学笔记》，苏联国家图书联合出版局，72与107页。

以特别确切、特别突出的感受作为手段，表现出外表的多样性。但是印象派终于走上了错误的道路，因为它千方百计地夸大外表而损害了本质，夸大主观的东西而损害了客观的东西，夸大倏然消逝的和偶然的东西，损害了经常的和必然的东西。在印象主义中，外表成了统治的东西，因此它不但不能帮助、反而妨碍了对于本质的认识。印象派使艺术所固有的形象的直接性陷于极端的境地，它极力在这一方面使艺术仅仅成为艺术，极力使它离开必要的观念的思维的因素，离开科学和哲学的因素。

现实主义的艺术则与此完全相反，它一方面经常运用各种现象和外表，同时又通过思维去概括、组织各种现象和外表，在主观之中提供出客观，并赋予艺术作品以积极的认识作用。

但是，艺术的积极作用并不仅限于能帮助人认识生活。认识——这只是实践的活动以及改变生活的途程中的一个必经的阶段。从这方面来说，艺术所发生的教育作用和宣传作用是很大的。艺术形象并不是冷漠的、没有激情的概括，而是一种有感情倾向性的概括，它引起同情或反感，引起喜爱或憎恨。艺术的感情倾向性，作为艺术的思想性的表现，使艺术超乎生活之上，并给与艺术一种力量，这种力量能够启发人类去发展并改造由艺术所体现出来的现实。

我们必须把思想性看作是艺术中必不可少的并且超乎历史之外的一个范畴①。自从有了艺术以来，它一直就和人的思想活动有着这样或那样的联系，它总是这样或那样地表达着思想。艺术的必不可少的要素——形象性，给与艺术的思想性以独特的形式，我们可以说这种形式就是造型性和表情性两者的统一。在任何一种艺术中，若不表情，就谈不上造型；若不造型，也就谈不上表

① 所谓“无思想性的艺术”这一问题，下面将要谈到。

情。在艺术中，造型性和表情性两者是不可分割的，因为思想、情感总是在某种形象中表现出来的，而形象则从来不是外在世界的消极的、与人无关的复制品①。但是在一种艺术中，也可能是造型因素或者表情因素占了主要地位（在造型和表情两者保持统一的条件下），因此就产生了以“造型”为主的艺术或以“表情”为主的艺术（关于这一点将要在后面详细地谈到）。

艺术的党性的产生，是阶级社会中尖锐的、对抗性的思想斗争的结果。艺术的思想性与艺术的党性的区别，在于党性是一个历史的范畴，它在人类历史上有其开端和终结。

当然，在没有阶级的原始社会的条件下，党性是不可想象的。反之，随着阶级斗争的出现，就形成了包括艺术的党性在内的整个意识形态的党性产生和发展的条件。列宁说过，“严格的党性是高度发展的阶级斗争的随行者和结果。”②

在社会主义革命时代的条件下，阶级斗争的极端发展就特别肯定了党性的原则。

列宁指示说：“非党性是资产阶级思想。党性是社会主义思

---

① 有些美学家有意或无意地极力把表情和造型这两种因素分开，因此他们往往就犯了可笑的错误。他们简单地把一切与人的体验相联系的东西列入表情的艺术领域之内，而把一切与外部世界相联系的东西列入造型的领域。不难看出，这种机械的分割是多么错误。

艺术中感情的成分愈多，艺术就愈有“表现力”；反之，艺术中直观的成分愈多，艺术就愈有“造型力”，这当然是无可争辩的。但这种分别只是相对的，而不是绝对的。因为任何艺术都是通过形象来反映现实的，因此它就不能不去造型。既然任何艺术都是人的活动的结果，因此它就不可能不去表情。美术家在绘画中表达人的情感的时候，他是用线条和色彩作为手段来表现这种情感的；作曲家在音乐中表达人的情感时，他是以声调为手段来表现这种情感的。反之，假设要在绘画或音乐中描绘风景，那么美术家或音乐家就会赋予风景某种表情性的情绪色彩。

② 《列宁全集》第四版，第10卷，第57页（见《社会主义政党与非党的革命性》一文）。中译文，《列宁选集》，第一卷，第656页。——译者注。

想。"①"与资产阶级的习气相反，与资产阶级的名位主义和个人主义、'老爷式的无政府主义'和唯利是图相反，社会主义无产阶级应当提出党的文学的原则，发展这个原则，并且尽可能以完备和完整的形式实现这个原则。"②

同时，我们还必须认识到：马克思列宁主义的党性，根本不同于早先有过的以及如今还存在的其他各种党性。共产党是这样一个政党：它在人类历史上首先确立了目的和真理的彻底统一、政治思想和科学的彻底统一。如果说资产阶级的党性（这种党性往往用虚伪的"无党性"掩饰起来）是背逆着历史发展的规律，那么，共产主义的党性则是促进历史进步的。

早在1894年，列宁在他的著作《民粹主义的经济内容及其在司徒卢威先生的书中受到的批评》一书中，就曾经特别着重地说明了这一不可辩驳的事实。按照列宁的话来说，马克思主义的唯物主义本身就"包含有所谓党性，它要求在对事物做任何估价时，都必须直率而公开地站到一定社会集团的立场上。"③同时，"唯物主义者运用自己的客观主义比客观主义者更彻底、更深刻、更全面。"④辩证唯物主义，它作为唯一正确的哲学学说，完成了哲学思想史上的根本变革，因此它也就是贯穿着党性的学说。

既然党性是"高度发展的阶级斗争"的伴随者和结果，那么它必须要随着阶级以及级阶斗争的消灭而宣告结束。

---

① 《列宁全集》第四版，第10卷，第61页（见《社会主义政党与非党的革命性》一文）。中译文，《列宁选集》第一卷第660页。——译者注。

② 《列宁全集》，第10卷，第27页（见《党的组织和党的文学》一文）。中译文，《列宁选集》，第一卷，第647页。——译者注。

③ 《列宁全集》，第1卷，380—381页，参见中文版第1卷379页。

④ 《列宁全集》，第1卷，380页。列宁批评了司徒卢威先生的资产阶级唯心主义，因为他并未进一步指出事实。

在苏联，在国内不复存在敌对阶级的社会主义国家里，辩证唯物主义的世界观，不论就其整体或它的各个部分（以及从这种世界观里产生出来的实践活动与理论活动的准则）来说，在越来越大的程度上不仅成为共产党的财富，而且也成为全体苏联人民的财富。

但是，在苏联，即便是在目前的条件下，苏维埃艺术的党性在与世界现存的资本主义国家的敌对思想体系进行的斗争中，在同敌人的包围所产生的资产阶级思想体系的若干残余所进行的斗争中，也还保持有充分的意义。

但是，这种党性，按它的实质来说，则越来越明显地和这个辞（源出于拉丁语Pars，意即"部分"）的基本含义有了分别。马克思列宁主义政党的见解已深入全世界劳动群众的心灵之中，它不仅在苏联、而且在国外也愈来愈广泛和普遍地被接受了。因此，社会主义和共产主义在全世界的彻底胜利，必然会使艺术的党性不复存在。但在目前，为了争取这个时候的到来，全世界的社会主义的艺术就必须全力巩固它对于与它敌对的资产阶级思想体系的各种表现所持的不可调和的党性的态度。

当然，在谈到艺术和文学的党性时，绝不应该庸俗地来理解它。列宁很早就提出警告，要防止这种庸俗化的理解。他说："无可争论，文学事业最不能机械的平均，标准化，少数服从多数。无可争论，在这个事业上绝对必须保持个人创造性、个人爱好的广大空间。这一切都是无可争论的，可是这一切只证明着：无产阶级政党的事业的文学部分不能和无产阶级政党的事业的其他部分刻板地等同起来。"①

---

① 《列宁全集》，第四版，第十卷，28页，见《党的组织和党的文学》一文。中译文见《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，人民文学出版社，71—72页。——译者注。

对于远离直接的政治任务的各种艺术体裁和艺术部门的党性问题，也不应该作庸俗的理解。

比方说，能不能谈到一张描绘花束的绘画的党性，或者谈到在题材上属于“中立性的”图案的党性呢？从直接的意义上说，这当然是不可能的。但从间接的意义上来说，任何一种艺术，甚至连那些最抽象的、似乎并没有政治立场的艺术领域，都必然是通过艺术中或多或少地表现出来的世界观以及对现实感受的程度而与党性有着某种程度的联系。任何一种艺术（不论它是静物画或者阿拉贝斯①），都要借助于体现在艺术形象中的世界观和对世界的感受而影响到欣赏这种艺术的人们的意识和情绪，并归根结底服务于一定的社会思想目的。大家知道，一幅静物画可以表现出生活情感的饱满和衰退；一座建筑物可以通过它的外观而给人愉快的或者难过、压抑的印象。

由此可见，艺术之所以能够完成思想的（在某种程度上当然也是党性的）任务，不仅是由于它所具有的直接的政治内容，而且是由于它的整个情绪的感染力，由于世界观的人道主义的或反人道主义的倾向。

联系着上述的一切，还必须把“纯艺术”、“为艺术而艺术”以及“无思想性的艺术”这三种概念的伪装的与实际的内容区别开来。

“纯艺术”和“为艺术而艺术”（以前还曾经有过所谓“绝对的艺术”这一术语）这些概念，也就是企图使艺术脱离生活的一种论辩的说法，它不只是使艺术脱离日常生活的实际利益和需要，而且离开社会思想斗争的任务。

其实，所谓的“纯艺术”或“为艺术而艺术”，实际上都是不可

---

① 阿拉贝斯，舞蹈中的一种动作。——译者注。

能的。

这些概念，如果是表示从事创作的艺术家在名或利方面没有利害关系，那么它们也还有某一种意义可言。我们所以说它有某一种意义，是因为绝对没有利害关系的艺术作品生产者存在的可能性至少是值得怀疑的。在实际上，艺术家不追求名或利，这通常是说明他与某个社会制度或社会阶层的分裂，但绝不是说艺术家对于他的创作活动是否被人类社会所承认这一点抱着绝对冷淡的态度。从上述的意义来说，所谓“纯艺术”或“为艺术而艺术”这些概念，只能在某种程度上给自己提出合理的根据。

但是，当这些带有论辩性质的概念不是被运用在艺术的需求方面，而是被运用在艺术的内容本身时，他们就显得毫无根据了。从事“纯艺术”的人，显然是和生活没有任何实践的甚至理论的联系的。这样的人，也正象他所创作的“纯艺术”一样，显然都是虚构的。其次，“为艺术而艺术”的人，也未必能和果戈理笔下的人物彼得鲁什卡有什么区别，大家知道，果戈理笔下的这个人物“觉得喜欢的并不是他阅读的书，而是读书这一件事情的本身，或者更恰当地说，是读书的过程，那些字母反正会组成某一个词，可是到了下一次，鬼晓得这个词是什么意思。”如果说，类似彼得鲁什卡这样的“为艺术而艺术”的爱好者纵或有之，那么当然就应该把他们列入可笑的疯子之类，不论如何不应当列入艺术家之内。

可见，“纯艺术”或“为艺术而艺术”这两种概念显然是毫无根据的。这些论辩性的概念的实际的(归根结底是阶级的)内容，照例是在于对抗公开地、系统地宣传某种社会思想的艺术，而提倡敌视这种社会思想的艺术（但它却用虚伪的非倾向性掩藏着它的敌视态度），或者提倡那种离开所要宣传的思想而袖手旁观的艺

术。

由此可见，连臭名远扬的“纯艺术”或“为艺术而艺术”的艺术，也都不可能没有思想，没有同生活的联系、同社会的联系、同社会的风潮、忧患、喜悦的联系的。主张“纯艺术”或“为艺术而艺术”的人们天真地认为：一个人如果创作出有题材的绘画，这就是有倾向性的画家；反之，如果画一张摆在台布上的苹果的素描，这就意味着奉行“为艺术而艺术”的主张。其实，正如我们已经说过的，甚至连所谓最“非政治性”的静物画，也和美术家的世界观有着联系，而通过世界观，则与社会、与社会的意识形态、与阶级斗争、与政治有着联系。诸如此类的静物画与有主题的绘画的区别（区别当然很大，但并不是绝对的！）在于，后者与时代的历史任务的联系是直接的、显而易见的和易于察觉到的；而静物画与时代的历史任务的联系，则是间接的、远不是易于察觉的。虽然如此，但是假若美术家在“无主题的”静物画中所表达的世界观是进步的、有生活价值的，那么这个静物画依然属于对社会有益的艺术品。当然在其他条件相同的情况下，这种静物画在思想宣传上所起的作用自然是远不及有主题的绘画的。

“纯艺术”或“为艺术而艺术”这些论辩性的错误概念的危害性和危险性，到了社会发展的大转变时期便大大地增长起来，因为进步的艺术在这时必须用全部力量解决以革命方法变革和改造社会的任务，而这时若避开了共同的目的（即便不表现为直接的敌对态度），用马雅科夫斯基的确切说法就是，“在今天谁不跟着我们同声歌唱，谁就是反对我们”。

与“纯艺术”、“为艺术而艺术”这两种被用来尖锐反对倾向性的论辩性概念相对立，进步的艺术家反过来用“无思想性的艺术”这一概念去尖锐地反对那些企图隐藏本身思想倾向或者根本回避

这种思想倾向的艺术流派。

但严格地说，无思想性的艺术是不可能存在的，因为艺术本身乃是人的思想活动的形式之一。最间接的、最没有政治性的、最形式主义的艺术作品，也仍然表现着某一种思想。因此，"无思想性"这个辞的实际含义不在于否认任何思想的存在，而在于说明某一艺术作品或某一艺术学派的思想贫乏，说明它的思想微不足道，或者是反动的，是敌视先进艺术的目的和任务的。从这种意义上来说，"无思想性的艺术"这一概念就成了同一切阻碍社会主义文化发展的艺术流派进行斗争的有力武器，因为，社会主义文化的思想是最丰富、最有价值、最进步的。

如前所述，艺术在其历史发展中象所有其它意识形态领域一样，都是决定于生产关系的发展和经济结构的更替的。

恩格斯说："依据唯物史观，历史发展过程中的决定因素，归根到底是现实生活的生产和再生产。"①

研究社会的存在，乃是分析各种思想形态中所表明的社会意识的基础和准绳。

因此，马克思在谈到重大的历史变革时，曾经这样指出："在考察这种变革时，必须时刻把经济生产条件方面所发生的那些可用自然科学的精确眼光指明出来的物质变革，去与人们所借以意识到这种冲突并力求把它克服的那些法律的、政治的、宗教的、艺术的或哲学的形式——简言之，即思想形式，——分别清楚。正如我们评判一个人时不能以他对于自己的揣度为根据一样，我们评判这样一个变革时代时也不能以它的意识为根据。恰恰相反，这种意识正须从物质生活的矛盾中、从社会生产力和生产关系间

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，15页。曹译本第一册，第143页。——译者注。

现存的冲突中求得解释”。①

艺术是以社会的物质经济基础为转移的。关于这一点马克思在《政治经济学批判》一书的导言中说得十分清楚：

“难道作为希腊人的幻想之基础的，以及作为希腊〔艺术〕之基础的这个对于自然界和社会关系的看法，在自动纺织机、铁路、火车头和电报的存在之下有可能吗？乌尔刚②怎能与罗伯兹股份公司（Roberts et C°）相比，朱彼特③怎能与避雷针相比，赫尔麦斯怎能与动产抵押银行相比呢？……在印刷局广场④前面，哪里还有法玛⑤呢？”⑥

由此可见，艺术从来就是根据生活而创造出来的。但是，我们并不能由此得出结论说，在经济发展水平与艺术发展水平之间存在着直接的联系。相反地，历史一直证明这两者之间并没有这种直接的联系。

在我们刚才引用过的同一著作中，马克思曾这样说：“关于艺术，大家都知道，它的某些繁荣时代并不是与社会的一般发展相适应的，因而也不是与那构成社会组织骨干的社会物质基础相适应的。”⑦被抽象地提取出来的社会物质生产条件发展的因素，它

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，11—12页，中译文见《马克思恩格斯文选》（两卷集）第一卷，341页，外国文书籍出版局出版，1954年莫斯科版。——译者注。

② 乌尔刚（Vulcan），是罗马神话里的火神，——译者注。

③ 朱彼特（Jupiter），是罗马神话里的雷神。——译者注。

④ 印刷局广场（Printinghouse square），是伦敦《泰晤士报》印刷场所在地。——译者注。

⑤ 法玛（Fama）是神界担任传闻职务的女神。——译者注。

⑥ 马克思、恩格斯：《论艺术》，37页。中译文见《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，人民文学出版社1955年出版，第64页。——译者注。

⑦ 马克思、恩格斯：《论艺术》，第36页。中译文参见《马克思、恩格斯、列宁、斯大林论文艺》，第63页，人民文学出版社1955年出版。——译者注。

本身不但不会妨碍艺术的进步，而且相反地一定会促进艺术的进步。但是，在阶级社会的历史中，正如我们所看到的那样，物质生产的因素从来也不是均衡发展的，并且也没有成为促进人类活动中各种观念形态自由发展繁荣的真正民主的基础。资本主义纵然使生产力达到了在阶级社会中可能有的最高度的发展，但它同时却敌视艺术的进步，并利用自私的金钱物质关系的统治而扼杀了这种进步。只有在社会主义、尤其是共产主义条件下，才能够为消灭人类社会中物质的发展与精神的发展之间的对抗性矛盾创造出客观的前提，才能够产生新文化的基础，而由于这种文化，也就使得完全掌握物质世界这一件事有了最民主的、全民性的意义，从而保证在艺术中充分而丰富地表现出物质世界。

在谈到艺术的历史发展条件时，当然不能不接触到这种发展的相对独立性这一极重要的情况。从这种意义上来说，艺术也正象其他各种意识形态一样，有它自己的发展规律。

马克思列宁主义始终强调意识形态发展的相对的独立性。在对于意识形态的认识上，辩证唯物主义一方面要求分析周围的一切社会因素对意识形态的制约性，而归根结底就是经济对它的制约性。另一方面又必须在研究意识形态的同时，把它的发展进程看作是它与现实中一切其他方面的“自行发展”紧密联系着的“自行发展”的过程，而不是从社会的土壤中生长出来的个别的、零散的、独立的幼苗的总和，否则，任何意识形态便都不会有它自己的历史了，因而连决定着意识形态发展的社会基础也不会有自己的历史了。

关于意识形态发展的相对独立性这一见解，早已经由恩格斯在《费尔巴哈论》第四章里确切地说明了。

在列宁的著作里，我们也可以看到与恩格斯相同的、并进一

步发展了的见解。列宁在其名著《谈谈辩证法问题》里有这样一段适用于现实的一切方面的话："要认识世界上一切过程的'自己运动'、内部的展开和蓬勃的生活，就要把它们当做对立面的统一来认识。"①"自己运动"一词被列宁加上了括号，其用意当然是要人们避免从形而上学的意义上来了解这个辞，也就是说，不要把它当做是与其他一切过程完全绝缘的自己运动（这种与一切绝缘的自身运动是不可能的，因为任何的运动都是包含了相互关系和多方面的联系、这种或那种因果制约性、这种或那种相互从属性的）。但同时，列宁又给"自己运动"这一个辞加上了着重点，意在强调现实中任何过程发展的相对独立性。

不论是在艺术的历史发展的认识方面，或者是为了积极地影响艺术的方向、制定艺术政策，都完全必须估计到艺术的"自身运动。"

举例来说，如果不去考虑到艺术思维的相对独立的发展，就不能理解绘画结构的规范和典型的历史，或者是音乐中的奏鸣曲式的历史。

从另一方面来说，采取艺术本身以外的各种办法，便不可能对艺术的发展产生决定性的、最终的影响。换一句话说，仅仅对树干施加影响，并不能使树枝有所改变。每一条树枝都有它自己相对独立的发展规律，只有针对这一条树枝，才能彻底掌握这种规律。

我们应当指出，党所制定的关于艺术问题的各项决议，正就是艺术内部的措施。如果经济和政治的发展，整个社会制度的发展可以自行保证某种艺术得到相应的发展，那么显然就没有必要

---

① 列宁：《哲学笔记》，中译本，第362页，人民出版社1956年出版。——译者注。

制定这种决议了。但是，整体所具有的奠定基础的作用终究也要显示出来，并决定着最后的结局，这同样也是十分明显的。

在这里，我们既看清楚了意识形态“自身运动”的力量，也看清楚了这种力量的局限性和相对性。一旦艺术的“自身运动”开始脱离了生活的要求，脱离了社会的要求，那末生活、社会迟早要干预到艺术领域里来，使艺术的逻辑适应现实发展的逻辑，从而使艺术接近现实的任务。

艺术的相对独立发展这一现象，与艺术内容同艺术形式这两者既统一而又有分别这一问题，有着密切的关系。

在艺术中(其他处也都一样)内容居于主要地位，形式要服从内容，但形式也是极其重要的。

形式主义的、也就是“单纯的”、“绝对的自身运动”的危险性，是由于轻视或者忽略内容而产生的。这种自身运动把艺术引入死胡同，造成脱离现实的致命后果，结果是“化为乌有”。列宁指示说:“人的认识不是直线……，而是无限地近似于一串圆圈、近似于螺旋的曲线。这一曲线的任何一个片断、碎片、小段都能被变成(被片面地变成)独立的完整的直线，而这条直线能把人们（如果只见树木不见森林的话）引到泥坑里去……”① 意识形态（特别是艺术）的“绝对的自身运动”必然要把人们引到泥坑里去。这样的自身运动，一向是由于对形式估价过高、把它当作与逻辑发展有关的唯一出发点而造成的。

从另一方面来说，在艺术中对形式估计过高固然有害，但是，若对形式估计不足也同样有害。当艺术家企图在历史上业已形成的各种形式以外去掌握新内容的时候，他就为个别性和偶然性所

① 见列宁:《哲学笔记》，中译本，第365页《谈谈辩证法问题》一文，人民出版社1956年出版。——译者注。

支配，而不得不在空地上另起炉灶，因而就不免要陷入简单化和自然主义之中。

无论是意识形态的“绝对的自身运动”，也无论是与它相对立的“绝对的从属性”，都不会有好的结果。反之，如果意识形态作为统一树干上的树枝，由树干供给营养丰富的汁液，那么，这样的意识形态的相对独立性、它的独特的生命就是合理而又必然的。在彻底的现实主义艺术中，永远存在着“自身运动”与“协同运动”（对现实的直接反应）两者的统一。

正确地认识“自身运动”与“协同运动”的统一，这对于艺术的创作以及艺术学的探讨都具有头等重要的意义。

说起来，艺术中传统与革新这一极重要问题解决的条件也正置根于此。

在这个问题上有两个极端：一个极端是摹拟守旧的作法，企图专靠旧日的存粮过活，这自然是企图阻止历史的进程；另一极端是虚假的革新，企图摧毁历史的继承关系，并把艺术的历史变得象一连串“逐一发射出的枪弹”（引用普列汉诺夫语）那样零散孤单。

唯有把革新与传统结合起来，才可以正确地、逐步地解决问题。

对这种结合表示反对的人们，仅仅赞成革新的人们，其理由大约是这样：为什么要号召向那些早已辞世的古典作家学习呢？仅仅提出向现代生活学习并在艺术中直接反映现代生活，这不是更正确些吗？

这种意见看起来似乎既简单、又彻底，然而却是错误的。如果这样来提出问题，那末现代苏联艺术家就不是继承了艺术遗产的富翁，而是必须另起炉灶的穷人了。任何意识形态在任何时候

自然都不能代替生活，而生活本身，也不能补偿由于抛弃了世代积累的意识形态的财富而造成的损失。苏联艺术家继承古典作家的传统，这就使他们能够从古典作品的进步原则之中找到艺术思维正确、合理发展的途径，以适应今天的创作任务。与此相应，研究家的工作便不可以仅限于把古典艺术与苏联艺术的诸因素加以孤立的比较，他必须指出古典艺术（在绘画、音乐等方面）本身的具体矛盾，并指出它们向未来、也就是向着我们的时代要求发展运动的过程。

顺便要说明的是，直到今天艺术学家们所常犯的错误，仍在于他们把艺术的历史（不论是较长的一段历史或较短的一段历史）当做各种事实、学派、潮流、风格等等依次交替的历史来加以编写，并没有表明艺术历史本身的过程。

所谓的庸俗社会学，只不过是这种编造艺术历史和文艺批评历史的极端的形式而已。按照这种庸俗社会学，艺术评价的标准，就被完全从非艺术的材料中推论出来。直到如今（虽然庸俗社会学的"审判员式的"和"揭发者式的"方法早已被人摒弃，就象它所具有的肆无忌惮的直线推论方法早已被人抛弃了那样），在艺术学方面依然顽固地存在着硬把艺术的历史简单地套在社会历史上面去的倾向，更何况不是把艺术的历史表现为连续的钮带，而是分成一块块的、一段段的，然后再勉勉强强地连缀在一起，并留下了许多空白。其结果，便形成了抽象而肤浅的历史公式，从这些公式里我们并不能发现艺术本身的发展着的生命。

但是，对艺术在对立面统一的不断斗争中的"自身运动"要作唯物主义的理解，这样一个问题应怎样表述出来呢？

当我们从历史上观察任何一个艺术问题，观察某一时代、某一国家、某一创作流派、某一艺术家或某一作品中艺术思维的一

个片断、一个部分、一个方面时，我们必须找到并指出它们所具有的起着推动作用的矛盾力量。这种力量，首先是与它们赖以诞生的现实的一切具体历史条件相联系的，其次，这种力量是同时作为能够相对独立发展的意识形态的力量而出现的。

这里所说的，并非各种事例的某种总合，甚至也不是各种事例的大量的总合，而是艺术发展和认识的一般规律。不是别的什么人，而是列宁坚决号召我们应当“辩证地研究人类思想、科学和技术的历史”，① 应当“从逻辑的一般概念和范畴之发展与运用的观点出发”创造思想的历史。② 当然，列宁的这些话完全不是指片面的演绎而言的。相反地，他的这些话和往常一样，意指唯物主义的归纳与演绎的统一，只不过是特别强调理论的概括，以便于掌握各种可能有的现象。根据列宁的见解，在真正科学的、辩证唯物主义的研究中，归纳和演绎，从个别到一般以及从一般到个别的运动，在实际上、经验上可以感觉到的现实的发展，以及这种发展中的被科学地阐明的规律，都必须是相吻合的。③

没有归纳和演绎的统一，就不可能从实践和理论上解决艺术的现实主义这一最重要的、有决定性意义的问题。

大家都知道，唯物主义有这样一项基本的真理：根据这一真理，一个人，即或他抱着多么强烈的愿望，还是不能离开现实而进行思维活动。在人的思维的一切领域中，人的想象不论产生得多么奇特、多么随意、多么古怪，但总是和现实有这样或那样的联系。从这种意义上来说，任何艺术形象与现实世界中的原形象的联系都是经常的、无条件的。但是，这种联系距离作为现实的

---

① 列宁：《哲学笔记》，中译本，第128页，人民出版社1956年出版。——译者注。
② 同上书，第162页。——译者注。
③ 参见列宁：《哲学笔记》，121页，苏联国家图书联合出版社出版。

概括的、典型化的反映的现实主义，却还是很远的。

上面我们所谈到的，是艺术与现实相形之下显得软弱的几个特点，即艺术还不能够具体而直接地和充分地把现实复现出来。而自然主义，不论过去或现在，都不了解艺术的这种软弱性，因此，尽管自然主义极力用艺术手段重复并"加倍地放大"现实，但是并没有达到它的目的，而只有降低了艺术的思维，阉割了艺术的思想内容。

恩格斯在他为艺术的现实主义提出的典型的定义中，着重指出了现实主义艺术的思想性，现实主义艺术运用人的思维去研究、分析并概括现实世界的各种材料的能力。恩格斯在给哈克纳斯的信里说："照我看来，现实主义是除了细节的真实之外，还要正确地表现出典型环境中的典型性格"。① 恩格斯的这一著名定义，也间接地强调指出了现实主义是一个历史的范畴，指出了现实主义发展的程度和发展的深度，决定于人的思维所达到的水平，取决于它所能达到的概括的水平。

一切时代、一切民族的先进的、进步的艺术，既克服了自然主义的经验论的局限性，又克服了唯灵主义关于艺术超越于生活的自以为是的、虚妄的幻想，于是便为艺术上的现实主义的形象性创造出了日益完美、日益深刻的形式。

现实主义发展的阶段性，在现实主义艺术、现实主义艺术思维与认识、改变、改造生活这样一些重大任务的关系的历史中特别明显地显现出来。十九世纪已形成并尖锐化的现实主义与浪漫主义的对立、表明了对上述任务的分歧和决裂。认识生活的过程、对生活的全面分析和典型综合的过程，在现实主义中逐渐深化了。

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第163页，中译文参见《马克思、恩格斯、列宁、斯大林》一书，第20页，人民文学出版社1955年出版。——译者注。

但是，在资产阶级社会条件下，现实主义常常得出悲观的结论，仅只证实一下事物的现状而已。

诚然，社会主义以前的现实主义的最高形式——批判的现实主义——已经提高到超越了单纯"证实"的水平之上，并进而达到了对社会的丑恶的谴责，可是，就连批判的现实主义，也并未看到根本改造社会现实的明确的道路。

因此，在现实主义的后面总是跟随着浪漫主义的阴影，跟随着用虚幻的态度处理矛盾的阴影。反动的浪漫主义拖着人们倒退，耽溺于回忆的幻想里；进步的和革命的浪漫主义则瞻望着未来。但是，各种浪漫主义却都企图这样或那样地用精神的主宰地位偷偷地代替物质的主宰地位，用精神的自由偷偷地代替物质的奴隶地位。

只有社会主义现实主义的美学，才有能力解决旧的艺术所固有的现实与幻想的矛盾，把它们从对抗的矛盾变成创造性的力量。现实主义变成为行动的现实主义，因为它所追求的目标是为造福人类而改造世界。浪漫主义仍保有它所不可缺少的幻想的性质，但是它也变成现实的了，因为它也提出了可以实现的、由现实发展的本身所产生的任务。

社会主义现实主义发展的过程既复杂而又艰难。它的成绩不是自行来到的，而是在为克服旧艺术的片面性而进行的斗争中争取到的。与社会主义可能有多样化的形式相应，社会主义现实主义也有着形式的多样化这一特点。但是，所有这些形式都必须将对现实的真实反映，与自觉地、有目的、有计划地建设新社会的思想有原则地结合起来。

社会主义现实主义的革命原则，要求艺术家必须特别注意生活的发展过程，也就是说，艺术家不仅要注意眼前存在的客观现

实，而且首先要注意现实的什么东西正在衰亡，什么东西正在诞生，什么东西正在趋向毁灭，什么东西正在繁荣发展。这是革命的艺术必不可少的一项任务。

对典型性加以片面的解释，仅仅把它看作是现存的、现时占优势地位的事物，——这就会造成消极旁观的错误。假若艺术仅仅去概括在现时占统治地位的事物，那末它就不能引导人们前进，并且必然会变成停滞不前、没有远景的艺术。从另一方面来说，假若对典型性作另一种片面的解释，仅仅把它看作是正在产生着的事物，这就会造成向期望着的未来急躁冒进的错误。假如艺术仅仅去概括正在发生着的和期望着的事物，这就必然会造成把现实性加以过分的理想化的错误。真正真实的革命的艺术，就应当表现相互对立的各种力量的斗争，既要表明进步的、不可战胜的事物胜利的必然性，又要表明保守的、反动的、衰颓的和正在成为过去的事物的现有力量。

其次，我们要指出的是社会主义现实主义美学的特点，在于它抱着使劳动与认识二者统一这样一个极重要的、原则性的、彻底的意向。当然，在过去的艺术中也存在着这种意向，假若否认或轻视这一点，便会犯态度粗率的错误。

要知道，艺术本身是在劳动过程中、首先是在人的双手逐渐发达的过程中产生的。人的双手既是劳动的产物，同时又是劳动的工具①。因此，过去的艺术便往往很自然地表现了劳动，把它作为艺术形象的对象。但在阶级社会中，劳动的实质被社会作了曲解，于是就使艺术完全脱离了劳动的过程，把它纳入纯粹旁观的或抽象幻想的范围。在没有阶级的社会里，由于社会主义劳动

① 关于这一点，请参见马克思、恩格斯：《论艺术》一书第44页，苏联国家图书联合出版社出版。

具有造福全社会的性质，所以便为根本改变劳动在艺术形象中的作用、为劳动与美的完全结合创造出各项前提。如果说，把劳动变成一种快乐的享受，这是共产主义的未来的事，那末在社会主义制度之下，劳动就已经成为生活中必要的道德基础了。苏联的艺术赞美创造性的自觉的劳动，它表现为思维和实践二者有目的的统一。

在前面，我们已经谈到了艺术传统、艺术遗产的原则性的和影响深远的作用，认为它们是可以促使艺术更进一步发展的宝贵财富。这种作用是无可怀疑的，但要了解这一作用的实质，却属于美学中最难解决的问题之列。

和世上的一切东西一样，艺术（即便是最好的经典名作也罢）并不是永恒不朽的。但是，那些卓越的艺术作品既然还存在着并在很多世纪的长期间内还继续产生艺术上的影响，可见艺术的生命确实是久远的。在观察艺术作品的长期的历史生命时，可以发现其中有某种东西较快地死去，而某种东西还保持着生命，并随着每一个新时代的到来而有所更新，获得所谓第二度的、第三度的、第四度的生命。

大家知道，马克思在他的《政治经济学批判》(1859)一书的导言中，已经接触了艺术生命的久远性的问题。在谈到古希腊艺术和史诗的物质经济基础时，马克思指出说："但是，困难还不在于理解希腊艺术和史诗与一定社会发展形态有关。困难是，它们何以仍能给我们以艺术的满足，并且就某方面说这是当作规范和高不可及的模本①。"

紧接着这句话，是马克思的这样一段论述："成人不能再变成儿童，否则他就稚气了。但是，儿童的天真难道不使他感到愉快

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第38页。中译文参见徐坚译《政治经济学批判》173页，人民出版社1955年出版，并参见周编中译本第24页。

吗？他自己不该努力在更高的程度上使儿童的纯朴本质再现吗？他固有的纯朴性格不是在儿童的本质中在任何时期都复活着吗？为什么人类社会的童年，在它发展得最美好的地方，不应该作为一个永不复返的阶段对于我们显示着不朽的魅力呢？①"

马克思的结论虽然只是一个梗概，没有来得及全部完成，然而他的这些见解确是很有意义的。顺便，我们还应该指出，在马克思论述这个问题的十八年以前，别林斯基曾在他的论文《俄罗斯民间史诗》(1841)里，针对民间史诗和音乐能对受过完备教育的人发生影响的原因作了类似的解释。别林斯基说："成人的年龄比儿童大，这当然无可争论。但是，我们的童年的声音、童年的回忆，为什么直到老年时期还可以或喜或忧地触动着我们的全部心弦，并在我们这业已衰退的脑海里唤起爱与幸福的快乐心情呢？……这是因为，童年是我们生存中必经的、聪明的时期，它在一生中只有一次，一去不复返。"②

别林斯基和马克思的论据，当然是并不完全相一致的，别林斯基是在所谓生物种系发育史的观点上，从个人艺术感受力的发展方面说明问题的，而马克思主要是在生物个体发育的观点上，从相当长的历史时期内人类艺术感受力的发展方面观察问题的。但是，恰恰是因为如此，所以别林斯基和马克思的见解，可以说是相互作了补充。两人都接触到艺术中暂时的与永恒的东西的辩证法这个最重要的问题。

马克思特别明确地提出了这样一个论点，即艺术中永恒的东西，是人的体验、人的精神生活中永恒的东西的结果。("他自己不该努力在更高的程度上使儿童的纯朴本质再现吗？")这种思想

---

① 同前书。

② 见《别林斯基文集》四卷集，第二卷，第318页。

虽然还没有来得及被马克思加以进一步的发展，但它的总的方向却已经十分明确了。

确实，艺术中的永恒的东西，它只能由艺术形象表现出来的那些思想的永恒性来说明，也就是说，由这些思想体现出来的现实中的那些元素、因素、素质的永恒性来说明。

比方说，假使我们确认一幅描绘英雄事迹或描绘女性美的理想的绘画已经经受住了时间的考验，那末由此便可得出结论说，纵然已经过去了一段岁月(甚至是很久的一段岁月)，但人类对于绘画中所体现的功绩或美的实质的观念，却完全没有发生变化。

假设说，社会的发展与各种社会意识形态的发展，是均衡地、毫无矛盾地进行的，是通过逐渐积累知识并逐渐丰富人的情感生活的道路进行的，那就应当这样来解释艺术的这种永恒性了。在社会发展的一定阶段，就出现了艺术形象的某种总和。这些形象都真实地反映出和表现出现实。后来，现实向前发展了，其中某些旧的方面消失了，某些新的方面出现了，但它从前所有的那些方面的精华却被大部分地、甚至被完全地保留下来，并且有可能比以前更充分地反映和表现生活。

在社会发展如此毫无矛盾的情况下，对现实的各方面反映得虽然真实、然而比较起来还不够充分的旧的艺术，当然还可以在更能充分反映现实的新艺术与它并存的情况下保持一定的作用。但在这种情况下，新的艺术总是比旧艺术高超而又深刻，这也是十分明显的。

事实上，社会的发展以及各种社会意识形态的发展，却是在各种矛盾尖锐斗争的基础上进行的。在各种矛盾中，基本的、有决定性作用的矛盾是阶级的矛盾。由于这种矛盾的斗争，便出现了这样一种事实，即晚近时代的艺术每每显得不及较早时代的艺

术（马克思所说的古希腊的"规范和高不可及的模本"一语，便是由此而来的）。艺术发展的不平衡性，也使艺术中的各种不同支脉在各个不同时代有着不同的发展，某一支脉可能萎谢、干枯，但后来，在过了很长时期以后，它才复活，得到进一步的成长。①

由此可见，过去艺术的发展极不平衡这一事实，是毫无疑问的。但是，从这一事实绝不可以得出阶级社会历史中没有艺术上的进步的错误结论。阶级的矛盾使艺术进步的过程变得十分曲折艰难，但是阶级的矛盾毕竟没有取消这种进步。甚至在敌视艺术的资本主义制度下，艺术无疑仍在向前发展，虽然只限于它的某些方面和某些分支的发展也罢。在资本主义制度下艺术并未死去，它只不过是受到压制而已，可是它仍保有巨大的力量，保有强有力的创作萌芽，以便与革命运动一同奋起，并向社会主义和共产主义的伟大目标迈进。

因此，在谈到旧社会中艺术的发展时，必须始终注意到一方面是阶级斗争、另方面是从相对真理的链条与总和中形成艺术上的绝对真理（艺术的真实）这两者统一而又相互斗争着的趋势。历史的矛盾的进程，在某些时代造成对艺术的发展特别不利的条件，甚至与一帆风顺毫无共同之处。但是，艺术这一只大船，仍和人类其他精神活动领域的大船在一起向前航行，向着"新的海岸"前进。

但是，艺术中永恒的、不朽的事物的实质，艺术能够突破各

---

① 艺术支脉的不平衡发展中有许多独特的情况，但其具体原因至今还研究得很不够。不过有一点却是很清楚的：不论是哪一种结果，都是由于生活以及意识形态的一般状态而造成的。比方说，以丰富多彩的形式为特征的外在生活活动特别发达时，就促进了绘画艺术的发展，抒情感觉特别发达时，就促进了音乐的发展。在思考和议论特别多的时代里，它总是有丰富的文学名著留存下来。

个历史时期以及各种社会经济形态的界限而继续生存的实质究竟何在呢？

首先，必须考虑到意识形态的历史继承性这一十分重要的因素。

大家知道，早在许多世纪以前，就在阶级社会的深处开始了为争取合理、平等的社会，为争取社会主义而进行的斗争。大家知道，这种斗争的意识形态，虽然在起初距离科学的社会主义甚远，但它本身却包含着科学的社会主义的潜在因素，其数量随着无产阶级为解放整个人类社会而斗争的时代的临近而日益增加（同时也有质的变化）。

其次，大家还知道，历史上没有任何一个巨大的运动是没有人民群众直接参加的。在阶级社会里，虽然常常获得胜利的不是人民，而是利用了人民力量和人民革命能力的某些剥削阶级，但是，人民的革命力量却必然会在当代的意识形态（也包括艺术）里留下遗迹。

再次，大家也都知道：任何一个正在夺取政权的阶级的代表，都始终认为本阶级解放的条件是全人类解放的条件，并因此而建立起全人类解放斗争的意识形态的幻想。

最后，大家也还知道：随着民族的形成，在各个民族里便有两种相互斗争着的文化——进步的与反动的文化、民主的与资产阶级的文化——开始发展起来。列宁说："每一个民族的文化里面，都有一些哪怕是还不大发达的民主主义和社会主义的文化成分，因为每个民族里面都有劳动群众和被剥削群众，他们的生活条件必然会产生民主主义的和社会主义的思想体系。但是每个民族里面也都有资产阶级的文化（大多数的民族里还有黑帮，和教权派的文化），而且这不仅是一些'成分'，而是占统治地位的文

化”。①

所有这些情况，所有这些因素，对艺术的永恒性都有极大的影响。民主主义的思想，解放斗争的思想，以及肯定人类的生活权利和自由权利的思想，都能在艺术作品里生存得很长久，并鼓舞着新的战士。

政治的进步性这一标准是十分重要的，但它仍未阐明艺术的永恒性这一现象中的许多问题。

我们在前面已经说过，艺术始终是和意识形态联系着（这样或那样地联系着，直接或间接地联系着），在阶级社会的条件下，它便与阶级斗争联系着。

但这种联系是矛盾的、复杂的，因此就不可以肤浅地、草率简单地去分析它。

包括艺术在内的人类活动的全部力量，都是服务于改造社会这一具体而又重大的历史和社会任务的。凡是离开了这个历史和社会任务的作法都是有害的。但是，也还有另一种危险的作法，这就是把临时的、暂时的目的偶象化，错把它当作永恒不变的目的，失去了伟大的远景。

任何把思想加以极度提炼的作法，固然可以把思想提得象刀锋那般的锐利，但也难免使这些思想所表现的生活的多样性变得贫乏。为了达到更高度的艺术上的丰富多采，为了完整地概括生活的各个方面，就必须对这种贫乏性加以弥补。

进步的、革命的政治见解，以及体现着这种见解的各种行动，仅仅是为了完成某些社会任务的手段和条件，而这些社会任务的实在内容，却比政治见解本身的内容广阔得多（比方说，社

① 《列宁全集》，第四版，第20卷，第8页《关于民族问题的批评意见》一文。并参见同书第16页。中译本，1958年，人民出版社，第6页。—译者注。

会主义制度的实际生活内容，就比为社会主义而进行的斗争的内容广阔得多）。这一点是不应该忘记的。

因此，一个仅仅为了表达政治见解的艺术作品，在历史的一定时期可能是颇有价值、很有作用的，但是，倘若这个作品里除了正确的政治倾向以外，没有对于生活中那些不朽的方面和因素的刻画的广度和深度，那末它的价值到后来必然要成为“明日黄花”。只有能把进步的政治见解与生活形象刻画的广度和深度，与对于未来的展望结合起来的作品，才是最有价值的作品。

艺术中生活形象刻画的广度和深度是艺术的极为重要的特征，它在若干情况下甚至能克服错误的或有缺陷的政治思想倾向。进步的政治思想只是人对现实到形成的进步的、真实的看法的总和。这些看法在阶级社会的条件下可能并未得到它们理应得到的圆满实现，但它们却依然可以作为在艺术上取得巨大成就，甚至取得极巨大成就的基础。我们记得，当恩格斯评论巴尔扎克的创作，以及列宁评论列夫·托尔斯泰的创作时，他们所指的正是现实主义与政治见解这两者的分歧。

比方说，我们不妨拿列夫·托尔斯泰的艺术创作与车尔尼雪夫斯基的艺术创作作一比较。车尔尼雪夫斯基是先进的思想家，他比托尔斯泰先进得多，关于这一点，不论在他的哲学论著中，或在他的艺术作品中都可以明确地感觉得到。但是，列夫·托尔斯泰的作品的艺术水平却比车尔尼雪夫斯基的作品的艺术水平高超得多，这是因为人的生活中的一切表现、人的心理状态，都被托尔斯泰更广泛、更深刻、更多样、更概括地体现了出来。车尔尼雪夫斯基有那样先进的、明确透彻的思想，托尔斯泰代替不了他，但在作品的形象的力量方面，车尔尼雪夫斯基代替不了托尔

斯泰。

甚至对于某些在创作上受到反动思想严重侵害的作家，我们也倾向于肯定他们的形象的力量，肯定他们对生活中某些方面体现的真实性。比方说，我们对陀思妥耶夫斯基和布宁①所持的态度便是这样②。

不用说也会明白，诸如此类的矛盾在阶级社会的条件下是屡见不鲜的，但在社会主义条件下便失去了它的意义。社会主义制度促使世界观和创作方法达到切实的统一，促使政治见解和艺术见解达到切实的统一。在社会主义制度下，人类社会既然掌握了历史的发展过程，并自觉地、有计划地推动着历史前进，那就不可能离开这种统一而出现什么艺术的珍品。

但是，我们还要重复说一遍，除了世界观与艺术性的矛盾，形象性与思想性的矛盾以外，也还有另一种十分重要的情况，这便是不能把艺术作品的内容仅仅归结为政治思想。这一情况在任何社会条件下都保持着它的意义。

关于这种情况，说起来早已被Г.В.普列汉诺夫用具体的例子阐述得很明确了。

普列汉诺夫在他的论著《艺术与社会生活》里，在援引И.屠格涅夫所说"米洛斯的维纳斯③比1789年的原则④更无疑义"这

---

① 伊凡·阿历克塞耶维奇·布宁（1870年生），俄罗斯作家。按其政治见解来说，是敌视十月社会主义革命的。——译者注。

② 在评价艺术作品时，若仅仅运用纯粹的政治标准，便不免要陷入"暴露"或"粉饰"的偏见中。在前一种情况下，我们所遇到的便是庸俗社会学，把某些艺术作品中的思想方面的缺点看作是"犯罪事实"；在后一种情况下，便是对缺点加以隐讳、有意粉饰和"大赦"的态度。

③ 维纳斯原为古罗马神话中司春的女神，后来成为希腊神话中司爱司美的女神。此指十九世纪在希腊米洛斯岛发现的维纳斯雕象。——译者注。

④ 指十八世纪末法国资产阶级革命的政治信念而言。——译者注。

一见解时，他一方面指出屠格涅夫这种反历史的论证的错误性，同时也指出他的这一句话含有相对的正确性。这种相对的正确性，是根据女性美的标准在历史上和阶级上都要比资产阶级革命的标准更广泛这一事实而产生的。

普列汉诺夫写道："米洛斯的维纳斯仅对于某一部分白种人'无疑'是动人的。在这个人种的这部分人看来，她的确比 1789 年的原则更无疑义。这究竟是什么缘故呢？这只是因为，这些原则所表现的关系只适应于白种人发展过程中的一定阶段，——即资产阶级制度在与封建制度斗争中确立起来的时代，——而米洛斯的维纳斯这样一个女性外貌美的理想却适应于这一发展过程中的许多阶段。是许多阶段，——但不是所有阶段。"①

米洛斯的维纳斯——这只不过是艺术中一系列永恒规律中的一个例子而已。

如果每一个艺术作品的内容只限于其中所包含的政治思想，那末每一个艺术作品就只能满足那些与作者的政治见解相同的人们的艺术要求。

其实事情并非这样。凡是伟大的艺术作品，始终能够使政治见解各不相同的人们都得到艺术欣赏的快感②。的确，可以被柴科夫斯基或萧邦的音乐所吸引和感动的，既有民主主义者，也有贵族；既有有产者，也有工人。但是，只有进步文化的代表者（在其他条件相同的情况下）才可以更深刻、更全面地理解这种音乐。

① 见普列汉诺夫的《艺术与文学》一书，苏联国立文艺出版社 1948 年莫斯科版，第 233 页。俄罗斯作家Г.乌斯宾斯基在其短篇小说《转变》里便很生动地表明了美的思想感染力（这恰恰和米洛斯的维纳斯有关）。

② 例如列宾的名画《伏尔加河上的纤夫》被评价为一部人民民主主义的、甚至是暴动的作品，这是被公认的。但是，反动成性的俄罗斯大公符拉吉米尔·亚历山大罗维奇却很喜欢这幅画，并买得了这幅画。

我们从苏联对文化艺术的评价标准中可以得到证明，这种标准对古典艺术作品的理解和阐释，比在阶级社会条件下的理解和阐释要全面得多，原则性也明确得多。但我们却不能否认，不论是柴科夫斯基的或萧邦的、屠格涅夫的或巴尔札克的、列宾的或戴拉克拉瓦①的创作，不仅可以使具有进步政治见解的人得到艺术欣赏的真正快感，而且可以使政治见解落后、保守的人，在若干情况下甚至可以使政治见解反动的人也得到艺术欣赏的快感。问题究竟在哪里呢？

问题是在于艺术中的全人类的内容的特征、元素和因素，问题是在于艺术本身包含着促使人们团结、号召人们成为人道主义的整体、结成亲密关系的东西（在列宁对贝多芬的《热情奏鸣曲》所作的著名评价中，便深刻而有远见地指出了艺术的这些倾向）。

这种全人类的共同性是否带有生物学的特征呢？绝不是。它表现了与善良、美丽、正直、人道等原则相联系的人类社会道德态度及社会美学态度的相对稳定的准则。所以，当反动势力发展到极端的程度，甚至要完全消灭这些准则的时候（世界法西斯主义思想体系的极端表现便是如此），这种反动势力就变得彻头彻尾地敌视一切艺术和一切文化。进步（社会主义）与反动（法西斯主义）这两个极端的对立在这种情况下就成为绝对的了。

由此可见，艺术作品的丰富内容、它的进步性和价值虽然不能归结为政治思想，但这一切毕竟始终是和为更好地建设和改造世界而进行的斗争有关，而这个斗争要靠先进的政治思想才能得到胜利。

对于一切进步的艺术作品，在后来的各个时代都给予了重新

---

① 戴拉克拉瓦（1798—1863年），著名的法国浪漫主义画家。

的解释，这就清楚地说明了艺术中在阶级上暂时的东西与人性中永恒的东西这两者的辩证关系。

只要我们回想一下Д.皮沙烈夫[①]对普希金的《叶甫根尼·奥涅金》所作的著名评论，那就可以明白这一点。皮沙烈夫以政论家的出色才能，"揭露"并责难了普希金作品中暂时的历史特征和阶级特征。但皮沙烈夫却忽视了这个作品的永恒价值。现代的苏联读者都称赞《叶甫根尼·奥涅金》，对他们所喜爱的普希金作品中的女主人公塔姬雅娜·拉琳娜表示同情。普希金作品中的人物(包括塔姬雅娜在内)的阶级的生活方式已经成为过去，它与现代生活格格不入，因而已被苏联观众所抛弃，但是他们至今仍然共同地为塔姬雅娜这一形象所表现出来的忠诚不渝、正直纯朴的不朽品德所深深感动。

马克思主义经典作家们关于相对真理与绝对真理的学说，归根结底是可以用来阐明艺术的永恒性原因的决定性基础（对科学来说也是这样）。这个学说指出，人类是如何在阶级社会(马克思把阶级社会的历史叫做人类的前史）的条件下，就已通过达到一系列相对真理而向着绝对真理前进的。

艺术既然是人类思维形式之一，那末它便和这一学说有直接的关系。艺术的永恒性的原因在于它能产生永恒的美学珍宝和道德珍宝。艺术形象达到永恒性的程度，决定于它们克服社会的和阶级的局限性而真实地反映人的思维和人的感情生活的发展，真实地反映现实自身中的永恒的事物的程度。当然，在阶级社会中

① 德米特里·伊凡诺维奇·皮沙烈夫(1840—68年)，著名俄罗斯评论家，唯物主义哲学家，革命民主主义者。他在文学评论方面虽有过一些错误见解（例如他的《普希金与别林斯基》、《美学之毁灭》等文），但其全部活动在反对唯心主义、反对"纯艺术"论的斗争中都起了很大作用。——译者注。

的深刻矛盾的条件下，也可能产生生活的进步性和政治的进步性并不统一的艺术真理；反之，在没有对抗性矛盾的社会主义文化的条件下，这种统一就成为必然的规律了。

阶级社会中的文化，经常妨碍着艺术的人道内容的发展，因而也就妨碍了艺术中的人民性的许多高级形式的发展。而在阶级社会中，文化财富分配的不平等现象，便阻挡了这种发展的道路。

由此便出现了艺术的人民性发展过程中的许多极端矛盾的现象，在人民中间，潜藏着巨大的审美力量和道德力量，但是由于没有人民政权这样一种有利的条件，所以这些力量便不能充分地得到发展和发挥。剥削阶级为了建立它们自己的艺术而窃取了人民的才能（比如奴隶主利用身为奴隶的建筑家、雕刻家、画家的力量修建庄园便是一个明显的例子）。在阶级的艺术中，人民的因素与反人民的因素有着错综复杂的关系，等等。

马克思在《政治经济学批判》导言里，很好地表述了艺术与群众的相互关系。马克思说："艺术对象——任何其他生产物也一样，创造着有艺术情感和审美能力的群众。因此，生产不仅为主体生产着对象，并且也为对象生产着主体。"①

过去的人民的艺术，被阶级的压迫和物质上的艰难所限制着，所以就经常得不到这种蓬勃的、广泛的发展。然而，人民的艺术即便在那样艰难的条件下也依然显示出了它那无穷无尽的力量，表示它能够成为任何进步的艺术方向的永恒的基础。在过去许多天才艺术家的创作中，人民的因素克服了历史上所形成的阶级的劳动分工的形式而出现。

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第 45 页。中译文见马克思《政治经济学批判》，第 155 页，人民出版社 1955 年出版。——译者注。

在《德意志意识形态》一书里，马克思有这样一段十分精辟的见解："艺术的才能仅仅集中到某一些个人身上，并因此而扼杀广大人民群众中的艺术才能，这是劳动分工的结果。"① 的确，阶级社会的条件造成了这样的局面，致使人民群众的艺术才能，只能在那些依靠巨大努力而克服了社会上的种种障碍、甚至在与这种障碍进行的斗争中牺牲了生命的伟大艺术家的作品中才得到了真正的表现。同时，马克思又发展了作为启蒙者的唯物主义者的思想，极正确地指出了艺术才能的普遍发展在理论和实践上都是可能的。他说："在一定的社会条件下，如果每一个人都成了卓越的画家，这绝不排斥每一个人也成为有独特个性的画家的可能性。"② 马克思的这一见解是十分进步的，它说明艺术天才的独特性是历史的、暂时的范畴。他预料，在适当的社会条件下，独特的创造才能在每一个正常的人的身上都可以得到发展。马克思认为，人的才赋极端悬殊的现象，是社会的不平等现象的后果。这是有充分根据的。

的确，填平在有才能的人与所谓平庸的人之间存在着的鸿沟，这是共产主义的伟大任务之一。共产主义社会的每一个建设者的身上，都必须燃烧起创造的火焰。我们还必须看到，在苏联的社会主义文化的条件下，我们在这一方面已经作了不少工作：在艺术创造的各部门，广大群众的积极性正在不断地增长着。这就是艺术的人民性的真正的、彻底的发展。只有在社会主义和共产主义制度下，艺术的人民性才能发挥真正的作用。

列宁说："艺术是属于人民的。它的最深的根源，应该是出自

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第 142 页。中译文可参见马克思、恩格斯《论文学与艺术》一书，第 81 页，平明出版社出版。——译者注。

② 同上。

广大劳动群众的最底层。它应该是为这些群众所了解和为他们所挚爱的。它应该将这些群众的感情、思想和意志联合起来，并把它们提高起来。它应该唤醒他们中间的艺术家和发展他们。”①

我们必须看到，艺术的平易性总是和人民性的范畴、和艺术的人民性发展的性质及程度有密切的关系。

关于艺术是否应该适应广大读者的口味，它是否应该是平易的②，或者它应该适应少数有文化的特等人的趣味等问题，在过去的艺术历史上有过很多争论。造成争论的原因很明显，因为在阶级社会的条件下根本不可能正面地解决这个问题。其所以不可能，是由于在解决这个问题的道路上有两个障碍：第一，是由于阶级的对抗而分化成的社会各阶层在思想上相互排斥和疏远；第二，阶级压迫和阶级统治的制度，引起社会各阶层在文化上极不平等的现象。在这种条件下，若以平易性作为目标，就引起了降低艺术水平的危险；但是，如果以高度水平作为目标，却有失去广大观众和听众的危险。

别林斯基曾经表述了他关于人民性和“通俗性”的著名原理（见《微末之论》一文，1836年作），很切实地着重指出了人民生活中阴暗、痛苦的方面与高度的人民性因素之间的实际距离。根据时代的条件，高度的人民性因素，只能够在那些倾向于人民的上等阶级的代表人物的作品中得到最充分的发展。

---

① 见蔡特金：《忆列宁》（见《列宁论文学艺术》一书，第299页）。中译文见周扬编《马克思主义与文艺》一书，第206页。——译者注。

② 在艺术作品的平易性这一概念里，必须包括三个因素：（一）感性上的直接的影响；（二）对广大人民群众发生影响；（三）观众或听众在思想方面和审美方面得到的满足。如果缺少了其中任何一个因素（也就是说例如所指的是没有从感性上直接地、而是有准备地影响范围甚小的观众或听众，或者发生了引起反感的不良影响），那末我们就破坏了平易性这一概念。

后来，在俄罗斯的民主主义者们极力克服公众的保守性以及群众在艺术上的落后性的时候，他们也绝没有使"专业的"艺术脱离民间的艺术，并热情地幻想着这两者之间在社会上和文化上的鸿沟得以填平。俄罗斯的民主主义者们，把人民性的概念同人类文化发展的高度水平联系起来了。

反之，堕落的艺术的"美学"，却破坏了旧民主主义对人民性的见解，它使作为创造者的艺术家脱离群众，使艺术家登上尼采的极端个人主义王国的"宝座"，宣布他们是对一般凡人说来高不可及的"超人"。人民性的东西开始被视为简陋的、粗俗的、为了凡夫俗子的需要而创造的东西，而专业的东西，就被认为是少数超等人物才可以理解的东西。这样一来，当然就否定了平易性的原则，而肯定艺术的"不平易性"是美学的最高准则。

只有社会主义社会，由于消灭了阶级，逐步地消除了脑力劳动与体力劳动的对立、城市与农村的对立、居民中有文化的阶层与落后阶层的对立，便为彻底解决艺术的平易性问题创造出可靠的条件，而在解决这一问题时，既不损害作品的质量，也不会损害观众或听众的需求。我们设想，在文化财富的分配和掌握真正平等的基础上，艺术的平易性就会切实地、充分地、完全地得以实现，这将是共产主义的许多伟大成果之一。在没有阶级的社会里，彻底的人民性消除了民间艺术与专业艺术之间的隔绝现象，以及所谓"高级"体裁与"低级"体裁之间的隔绝现象，于是就可以在提高文化而不是降低文化的基础上形成艺术的彻底的平易性，实现艺术作品的创作者与需求者的真正的统一。

但是，如果认为这种彻底的平易性可以自然而然地产生出来，这当然是错误的。

要实现彻底的平易性，不仅需要艺术家们力求作品的朴素平

易，而且要经常不断地培养广大群众的艺术要求和艺术鉴赏力。只有在这些条件下，才有希望形成真正全民性的艺术，才有希望用质量高的艺术代替各种质量低的艺术。

在毛泽东的一篇讲话中，我们找到了对艺术的平易性这一问题所作的确切有力的阐述。在谈到提高中国的文艺水平这一任务时，毛泽东指示说："提高要有一个基础。比如一桶水，不是从地上去提高，难道是从空中去提高吗？那末所谓文艺的提高，是从什么基础上去提高呢？从封建阶级的基础吗？从资产阶级的基础吗？从小资产阶级知识分子的基础吗？都不是，只能从工农兵群众的基础上去提高。也不是把工农兵提到封建阶级、资产阶级、小资产阶级知识分子的'高度'去，而是沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶级前进的方向去提高。"①

这一指示虽然是和中国文化的具体历史任务有关的，但是它也具有广泛的普遍意义。经典作家和古典作家的伟大，正是在于他们从人民文化艺术的水平上提高了艺术的水平，并且在保持人民文化的良好原则（首先是世界观的原则）的同时，用受过教育的阶级的文化艺术积累起来的一切成就丰富着这些原则。

至于艺术的民族性，是属于历史的、暂时的范畴，它与艺术的人民性并不相同。艺术的人民性，在经过了矛盾发展的各个不同历史阶段以后，将在共产主义社会里获得充分的、自由的繁荣发展。

资产阶级的民族，是在资本主义形成的时期产生的。

资产阶级的民族——是独特的文化的历史形态，其目的是要确立并保持它在与各种敌对力量斗争中的独立性。我们要顺便指

① 见《毛泽东选集》第三卷，第881—882页。这里引用的是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中的一段。——译者注。

出，以辩证法的观点观察资产阶级民族，可以看到，尽管存在着剥削阶级的统治，进步的民族运动的内容却总是与人民群众的参加密切联系着的。正是因为这种缘故，所以在资产阶级民族的条件下，就形成了超越资产阶级制度范围的民主主义的民族文化。但在资本主义制度下，这种民主主义的民族文化并不能获得真正的繁荣发展，因为统治着的资产阶级一直是挑拨起民族间的仇视，并利用民族运动和民族斗争达到资产阶级本身的自私的目的。

大家知道，马克思列宁主义早已彻底揭露了资产阶级所谓民族统一的虚伪的废话，指出在阶级社会里，两种民族文化（进步的和反动的文化）的这种统一是绝不可能的。无产阶级的国际主义是与资产阶级的民族主义相对立的。

只有社会主义革命，才给与民族文化新的内容，使民族文化摆脱资产阶级的民族主义，提供了实现与国际主义密切结合的真正民族统一的可能。新型的民族——社会主义的民族便是这样产生和形成的。民族形式、社会主义内容的文化，便在工农联盟的基础上得到发展。

社会主义使民族这一概念充实了新的内容，可是帝国主义或者把反动的民族主义提得十分尖锐，或者就用世界主义来代替反动的民族主义，企图以此掩饰某些大国对外扩张的企图。因此，反对民族仇视、反对民族压迫的社会主义民族的发展，便有了巨大的进步作用，因为社会主义的民族，可以保证民族文化中所包含的各种创造性的生活因素得到自由的、充分独立的独特的发展。

由于这种发展，就可以保证各个民族的文化在遥远的未来逐渐消亡，融为一体，成为一种把各民族的全部文化财富结合起来的统一的世界文化。

列宁在《社会主义革命与民族自决权》一文里说："社会主义的目的不只是要消灭人类分为许多小国家的现象和各民族间的任何隔离状态，不只是要使各民族接近，而且要使各民族融合。……正如人类只有经过被压迫阶级专政的过渡时期才能达到阶级的消灭一样，人类只有经过一切被压迫民族完全解放的过渡时期，即他们有分离自由的过渡时期，才能达到各民族的必然融合。"①

各种不同类型、种类、门类的艺术中的民族性的发展历史，不论过去和现在，都反映着民族的、一般民族性的发展历史。

从艺术史中可以看到民族特征在资本主义以前的平民历史时期中已预先形成，所以看到各个民族的趋向在资本主义建立时期的发展。在艺术史中清楚地显现出各民族的趋向的斗争，民族仇视和民族压迫发生，出现独特而矛盾的爱国主义，它来自人民的下层，却被统治阶级利用来为它们的需要和利益服务。

今日的苏联艺术，是通过民族的艺术形式来表达社会主义思想的艺术的榜样。构成了统一的社会主义国家的各族人民的友谊，是促使各民族的艺术形式逐渐接近，促进它们相互发生有益的影响的重要前提。

充分发展各民族的社会主义文化艺术，以与世界上奉行世界主义的帝国主义反动势力相抗衡，这一点是特别重要的。

进步的民族文化的鲜明而独特的发展，一定会使这种文化具有国际意义，并得到国际的承认。反之，任何民族的文化，如果不去广泛地掌握人类一切活动领域中的国际经验，它就不可能得到充分的发展，这也是毫无争论余地的。

苏联的文化政策，主张对一切多数或少数民族的文化采取尊

---

① 《列宁全集》第四版，第22卷，135—136页。中译文见《列宁选集》，第二卷，第719—720页。

重和爱护的态度，主张各民族文化的平等独立的原则，用来对抗帝国主义者压迫和奴役其他民族的凶恶企图。

苏联的国际主义建立在牢不可破的民族的基础上，它坚定不移地反对资产阶级的民族主义和资产阶级的世界主义，揭露这两者所固有的掩饰其阶级私利的伪善面具。

* * *

美与真、美与性格化的相互关系问题，可以说是美学中最重要的根本问题。这些问题一直摆在艺术的面前，只有把这些问题完全加以解决，才可以引导艺术达到真正高度的水平。片面地重视美，这就产生了“华而不实”的外表、渲染得腻人的手法、单纯审美的形式主义。反之，片面地重视性格化，那就陷入到艺术中自然主义的粗鄙、简单和反艺术的地步了。

先进的民主主义的思想，自然没有忽视任何艺术中的这一极为重要的问题，也没有安于形式的美或与它对立的东西——自然主义的的丑。

古典艺术始终是力求美与真的统一，美与性格化的统一。车尔尼雪夫斯基所说的“美即生活”这一句名言，充满了乐观主义的精神以及对于美的理想的现实性的牢固信念。这句话启示我们充分认识到美与性格化的实际矛盾。

我们必须认清楚，美与真的问题，并不仅仅是、而且也不可能仅仅是美学方面的问题。这项问题，是在阶级社会的条件下由生活的实际矛盾提出来的，因为在阶级社会中美与真的彻底统一是永远不会实现的。美不可能是被压迫阶级享有的东西，而生活的真实在过去也一直是丑陋不堪的。因此，过去的伟大艺术家们的主要的注意力，只能是集中在这两者的一个方面：或者是描写“苦难的真情”，或者是描写“使我们变得崇高的谎言”。但是，一

切伟大的艺术家们，由于他们具有真正的人道主义精神，所以当然没有仅限于片面地解决问题，结果便都极力争取真与美两者的综合。

反之，颓废派的艺术在美学中既违反了美的标准，又破坏了真的标准，而用主观专横的怀疑主义代替了这两者。比如说，法国诗人萨尔·波德赖尔，就曾经卖弄过把引人入迷的东西跟令人厌恶的东西有意地加以对照的手法（见《恶之花》）①。后来，在堕落的艺术的一切领域和流派中，美与性格化这两者的自然的美学准则就完全被破坏无遗了。

再比如，我们还记得安里·卢梭的绘画《给诗人以灵感的诗神》（1909 年作）。作者的意图显然是想给诗人及他的诗神作出一幅性格化的优雅的画象，但这一意图终于被拙劣的方法破坏了。由于采用"新原始派"那些充满了程式老套的百般造作的手法，结果肖象画得既未表现出性格，又毫无优美之处，它既不能表达出诗人的生动面貌，又不能表达出诗的魅力。任何一个毫无成见的观众，在看到这张画时都会觉得莫名其妙，不能够辨别这究竟是什么东西：是创作上的平庸无能呢，还是一种恶意的讽刺画？

所有这些现象的产生，都是完全合乎规律的，因为它们反映着在帝国主义时代的资本主义社会条件下真与美的毁灭。

美与道德、美学与伦理学的统一问题，同美与真的统一问题有着密切的联系。历史上先进的、进步的艺术，从来也没有使审美离开道德。美被表现为道德的，使人类向善的。特别是俄罗斯的古典美学，它一贯支持这种艺术见解，认为艺术是通过号召人

---

① 萨尔·波德莱尔（1821—1867年），法国诗人，颓废主义的创始人，其主要作品是诗集《恶之花》（1857年作），波德莱尔在其中歌颂的是丑陋、荒诞、退化、反常的东西。——译者注。

们追求美来对人进行道德教育的一种工具。

在颓废派的艺术里，这两者的统一被分割开了，认为艺术既要在美中表现善、又要在善中表现美这一完整的、经典性的艺术见解被破坏了。所谓"低级的"艺术与"高级的"艺术的对抗也变得尖锐了。资产阶级社会的危机使艺术堕落霉烂，并使美与道德这两种概念在旧文化的范围内水火不能相容。美被荒淫所玷污，它显示出社会上形形色色的恶德败行，而衣衫褴褛的被压迫者和颠沛流离的不幸的人却并未丧失道义。在列夫·托尔斯泰的《什么是艺术》一书中，对于作为艺术的原则的美表示了激烈的否定，这是表明了广大下层民众对于寄生的统治阶级的"美丽生活"提出的一种抗议，虽然它是自发的、不彻底的抗议也罢。

资产阶级社会发展的进程使美和荒淫、腐化、卑鄙掺杂不分。而处在和它相反的另一极端的，却是绝望的道德的痛苦挣扎。

社会主义艺术以及社会主义美学的使命，不仅是要在新的基础上恢复，而且要发展艺术形象中美与真的统一，美与善的统一。而完成这项使命的保证，就在于用社会主义制度去克服阶级的矛盾。在过去，正是由于阶级矛盾才使得美与真以及美与善的这种统一甚至在古典艺术中也不能完全实现，使得世界上恶势力的阴影投射在古典艺术的门槛之前。

苏联的艺术，它不仅应该、而且已经发展成为协调一致的、光辉灿烂的艺术，发展成为严整的、对人类的光辉前途满怀信心的艺术——尽管最近世界上发生了各种动荡。

世世代代的人们，一直不断地研究着正面英雄人物的问题，只要艺术家们注意去体现人民的性格、体现人类之中优秀的和进步的那一部分中涌现的形象，那末这个问题便可以或多或少地甚至是局部地得到解决。过去的艺术特别清楚地证明了这一点。

在社会主义制度下，有了切实而有效的人民政权，这就有可能从根本上解决生活中与艺术中的正面人物问题。因此，在善良、正义、美三者统一的基础上，人的个性问题中的道德与审美问题，就被提到首要地位了。

苏联的艺术必须是美的，它本身必须含有美的和谐的理想。丑陋和畸形的现象，在社会主义的艺术中已经失去了它们曾经有过的那种有限的意义，即作为堕落的资产阶级社会桎梏中的“绝望的呼叫”的意义。在社会主义制度下，这种丑陋畸形的现象便成为非道德的了，因为它所培养的，不是和谐、协调的心理，而是病态的、反常的心理；不是对生活的信心，而是对生活的怀疑。

社会主义的艺术，要继承并发扬过去在阶级社会中已经存在的优秀的艺术遗产，但是并不能仅限于继承和发展这些东西。

社会主义的艺术，破天荒第一次地消灭了旧艺术中的许多矛盾，并且以真正民主的平等，以认识世界和有计划地改造世界这两者的真正统一作为自身的基础，因此，社会主义艺术便根本不同于旧的艺术，这正象辩证唯物主义根本不同于以前的一切哲学一样。

社会主义的艺术，使美学恢复了最为重要的美的范畴，使这一范畴充满了为全人类的幸福而斗争的强大的生活内容。这就是说要把歌颂普罗密修斯① 的劳动精力和创造火焰的古代神话变为实现！马克思把普罗密修斯称之为“哲学日历中最崇高的圣人和殉难者”，并不是没有根据的。

① 普罗密修斯是希腊神话中的一位神，因窃取主神宙斯之火拯救人民，而被囚于山中。因此，他是被人们作为反抗精神的象征来歌颂的。——译者注。

二

艺术的划分

各种不同的艺术反映着同一个现实。现实是一个整体，但又有许多方面，因此，凡是正常的人都是依靠许多种感觉——视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉、振动、寒暖、疼痛等感觉来感受现实的。

在本书的第一章里已经说过：不论哪一种艺术，它都不可能运用一切可能有的感受客观世界的手段。甚至在各种综合的艺术（如戏剧、电影）中，它的形象影响所及的系统主要地（如果不是唯一地）也只限于视觉和听觉。在非综合性的艺术（如绘画、器乐等）里，被利用来感受这种艺术的仅仅是视觉，或者仅仅是听觉。

特别值得注意的是，各种艺术虽然都具有感性的局限性，但这并不会使人觉得它们不够完善。丧失了视觉的人是盲人，而失掉听觉的人是聋子，但是听众在欣赏音乐的时候并不觉得自己是盲人，而观众在观看绘画的时候，也不觉得自己是聋子。这是因为感性的东西在艺术中变成了思想，为人类思维活动的结果所充实。思维的先分解后合成的伟大活动（分析与综合）使各种在手段上虽有局限性而又能充分反映现实的艺术能够存在下去。

根据各种不同艺术既有感觉上的独特性、又有感觉上的局限性这一事实（有的利用光或声，利用视觉形象或听觉形象），似乎可以得出两种相反的结论：或者认为各种艺术都各自完全闭锁在

某种（视觉的或听觉的）感受的范围内（这是朴素唯物主义① 的倾向）；或者相反，认为这些艺术的形象不依客观现实为转移（这是唯心主义的倾向）。

这两种结论都是错误的。只有唯物主义辩证法，才可以使我们避免这些错误的结论。

首先，必须充分估计到各种感觉器官的独特性，并且从而估计到以这些感觉器官的作用为基础的各种艺术的感觉上的独特性。

关于感性感受的独特性的学说，是唯物主义的一般的学说。在很早以前，卡尔·卢克莱修就指出：

> "……对于每一种感觉，
> 都赋予了特殊的领域和能力，
> 因此就必然有了特殊的感觉，
> 使我们觉察到柔软和坚硬，炽热和寒冷，
> 让我们分辨出每一件东西的颜色，
> 不论它染上了这样或那样的色调。
> 我们身上拥有特殊的能力，
> 单独地产生了声音
> 也单独地产生了味道。"②

在《神圣家族》预备材料里，马克思光辉地发展了前一辈唯物

① 朴素唯物主义，或称朴素实在论，这是每一个人所固有的唯物主义的世界观。朴素唯物主义在大多数场合下不是从理论上去认识，而是自发地相信世界按其本性来说是物质的，但未将唯物主义世界观提高到哲学学说的水平，所以它还不是科学的唯物主义世界观。——译者注。

② 卡尔·卢克莱修（公元前99—55），卓越的罗马诗人，唯物主义哲学家。他在自己的著作《论事物的本源》中，以诗的格式阐述了原子论唯物主义的哲学。这里的一段引文，见《论事物的本源性》俄译本第115页，并参见第12页。

主义者的思想。他写道："眼睛对对象的感受不同于耳朵，眼睛的对象是与耳朵的对象不同的。每一种本质力量的独特性，正好就是它的独特的本质，因而就是它的对象化的独特方式，是它的对象化地现实的、生动的存在的独特方式"①。

感觉器官的非特殊的刺激可以有各种不同的情况和形式，同时，某一些感觉器官的活动也可以对另一些感觉器官的活动产生或大或小的影响。对于这一点，我们在今天比在过去任何时候都了解得更清楚②。

但这一切并不能改变感性感受的特殊性。非特殊的刺激（例如用电流刺激视神经），并不能引起对象的形象的产生。由这种刺激而产生的印象是极贫乏极单调的，并且带有反常的性质。各种感觉器官相互影响的情况（比方说，视觉对于听觉的影响），只是说明脑海中神经冲动的联系，表明神经反射的整体性，但它依然不能改变作为感觉器官对一定形态的刺激物长期适应之结果的特殊性现象。

"拿眼网膜来说，"巴甫洛夫写道："它可以从自然界里分辨出光的振荡，拿耳朵的鼓膜来说，它可以分辨空气的振荡等等。"神经系统的主要功能之一，"是分析周围的世界，把世界上各种复杂的事物一一地分开。"③

对于感性感受的特殊性，对于以感性感受为基础的各种艺术

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第42—43页。曹译本第一册，第204页。——译者注。

② 关于这一点，请参见C.B.克拉甫科夫所著《感觉器官生理学概论》一书，苏联科学院出版社1946年出版，或参见克拉甫科夫的另一著作《感觉器官的活动》，真理报出版社1946年出版。克拉甫科夫（1893—1951年）是苏联生理学家、苏联科学院和苏联医学院院士。

③ 《巴甫洛夫选集》，第231页，1951年莫斯科版。

的特殊性，都必须要有明确的认识。对研究家来说，这是正确的研究方法的根本条件；而对艺术家来说，这便是现实主义的最重要的条件。

但是，从另一方面来说，却也绝不可以把这种特殊性绝对化。

比方说，只认为绘画可以反映和表达某种东西，却避开了对它来说唯一可行的途径，即取自现实的光的(即色彩的)形象这样一条途径，这便是唯心主义的解释。但是，若企图把绘画的全部内容仅仅归结为反映和表达现实中色彩的方面，这也同样是错误的，因为这样就必然走到机械唯物主义方面去。

在实际上，绘画的形象就其本身而言完全是可以看见的，但参加绘画形象的创造工作的，却不仅仅是视觉，而是运用了一切感觉的经验的人的整个思维。

对于艺术形象与实有的原型相符合的问题，如果企图片面地、非辩证地去加以解决，也同样是错误的。

在这个问题的解释上有一种陈旧而又顽固的见解。按照这种见解，某些艺术已丧失了与自然的相似之处，而成为不依真人真事为转移的人的精神的“放射物”了。这当然是根本错误的。这种见解是美学中的唯心主义的产物。

即便在艺术的范围之外，在技术、日常生活、人的衣着方面，人的实际意识也是经常地反映和发展着自然界现象的形象、人的形象。飞机在某种程度上是借用鸟和蜻蜓的形状，发明镜子的念头，是由于看到平静水面的映射作用而产生的，皮大衣是“摹仿”野兽的毛皮制成的。在我们看来，机器似乎是有灵性的，觉得它和人体同形，这是因为对于机器的各部分（例如类似人的“双手”和“双腿”的杠杆，类似“双目”的一对车灯)，都可以从人和动物身

体上相应的活动部分中找到它们间接的原型。

既然这一类的继承性甚至在技术、日常生活方面都觉察得到，那末在以反映现实为主要的、直接的任务的艺术中，这种继承性就更直接、更深刻、更无疑义了。不管艺术形象的创造者如何想离开现实，但艺术形象却依然始终这样或那样地反映着现实。

艺术上的立体主义、超然主义和“绝对电影”派① 所遭遇的命运，可以作为在艺术上卖弄聪明与自然的感受两者发生冲突的一个例子。

生活无情地驳倒并推翻了这些流派。因为真正的裁判员毕竟是毫无成见的观众，而不是陷入迷途的思想家。对于立体主义者和超然主义者的任何“无对象的构图”，不论作者的意愿如何，观众却是根据现实来感受的。观众在这种构图中所见的不是别的什么东西，而是一块块的东西、片断、残骸、零碎的形状。毫无疑问，这些片断或残骸本身也可能是色彩鲜明的，但它们毕竟只不过是一些片断和残骸而已。任何人想要回避或逼迫艺术作品中以实体内容为依据的正常的形象感受，这种企图必然要遭受失败。

诸如此类的故弄玄虚的流派，在其他艺术中，例如在音乐中，也遭遇到同样的命运。可以去“发明”各种各样的和声、音列、调式体系，但归根结底，却不可能迫使听众在现实的声音标准之外去感受它们。如果作曲家的凭空臆造出来的声音碰巧和粗俗不雅的嘈杂声、锯锉声、尖叫声相近，那末这对他就更加糟糕。因为健康的艺术的听觉，正是按照它们本来的面目来感受那些声音的。

所有诸如此类的事实，都有力地证明艺术可以超出现实之外

① “绝对电影”派，是二十年代德国电影中的流派之一，它企图用抽象的几何图形和线条的活动，来代替电影镜头的对象。——作者注。

的唯心主义的主张是不能成立的，但是，我们也不能按照朴素唯物主义的“摹仿论”的精神来解释这些事实。

我们已经说过，艺术既处于现实之下，又超乎现实之上。艺术作品一方面固然同它们所反映的现实有全面的、紧密的联系，但同时也不能将艺术归结为现实。任何艺术作品中最为细小的细节(不论它是视觉形象、听觉形象或其他形象的)，都毫无例外地有着它们同现实相似的地方，但是整个艺术作品本身，却是对现实产生感受、对现实给予评价的人的精神和人的思维的产物，而不是外部世界的消极的、镜面式的复制品。

在分析某一种艺术所固有的方法的局限性时，必须始终估计到艺术中反映现实的这种辩证法。

关于各种艺术的划分，至少可以根据下述几项主要的、基本的原则来进行：

第一，在某种艺术必须用某种感觉器官来感受的独特性的基础上划分，这就产生了听觉的艺术、视觉的艺术等等。

第二，在艺术构成因素的复杂性的基础上划分（这就有了简单的艺术和综合的艺术，但是这两种概念的伸缩性很大，因为艺术的综合性的程度可能是极不同的)。

除了上述两项划分的原则之外，还必须指出另外两项极为重要的原则：

第三，可以根据艺术“供人观赏”或“供人实用”的性质的不同来划分。当然，供观赏和供实用的艺术两者并非完全绝然分开的，在许多情况下由各种过渡的形态联系了起来①。但是，这些过渡

---

① 比方说，对于花瓶上面艺术质量很高、且有独立意义的绘画，或者对于沙发靠背上面艺术质量很高、且有独立意义的木刻，我们应该怎样来给予评价呢？

的形态，并不能消灭原则的界限。在供观赏的艺术里，艺术形象和思想内容是独立存在的，而不必用对象的非艺术的实际用处来补充(例如，绘画的存在只是为了让人们观赏它)。在实用艺术中，艺术的形象却服从于对象的非艺术的实际功用(例如，制作得很艺术的圈椅是供人坐的)。

最后，第四，根据艺术的“消极性”或“积极性”，也可以把艺术划分为两类。有一些艺术作品，只要一经它们的作者完成，就被认为是完整的作品。象这样的艺术就是“消极的”艺术。到后来，这一类的作品只是供人们去感受，因为它们的创作过程已经结束了。凡是对视觉器官发生影响的艺术，照例被列为“消极的”艺术。这种艺术从很早以前便被称为造型艺术。另外有一些艺术作品，甚至当它们已经被作者完成以后，在事实上却还没有整个完成。象这样的艺术就是“积极的”艺术。这一类的艺术作品必须要表演或演奏，似乎是被再度创造出来的，并且只有通过表演者或演奏者的行动才能给它们赋予实际的生命。凡是对听觉器官发生影响的艺术，或者是运用综合性的影响手段的艺术，照例被列为“积极的”艺术。这种艺术应当叫做表情的艺术。

我们在本书第一章里已经说过，造型艺术和表情艺术的划分不能是绝对的，因为任何一种艺术既具有造型性，又具有表情性。不过，这两种因素的比例在各种不同的艺术里却也有所不同，因此就产生了这两类艺术之间的相对的界限。如果说，造型艺术要对造型对象进行表情刻划，那末，表情艺术就要对表情对象进行造型刻划。

这一个说法，既可以帮助我们理解各种艺术的共同性，又可以帮助我们理解它们的区别。比方说，画家或雕塑家的努力似乎完全集中在对象的造型上，但在这种造型之中，他又表达出他对

于对象的认识，他的情绪、他的世界观(大家都知道，几个画家对同一实物进行写生，他们对实物的感受和认识也是不同的。反过来说，音乐家和舞蹈家，似乎是在全心全意地从事表达自身情绪的任务，但为了完成这种任务，他们必然要采用音调和身段来塑造出所要表达的思想情感。

此外，还必须估计到："造型的"艺术可以主要是着力于表情(只要回想一下绘画艺术中"印象派"的主张就明白了)，而"表情的"艺术也可以主要是着力于造型(比方说，"写生"音乐就是这样)。

上述有关艺术划分的四项原则，可以使我们理解各种艺术在各个侧面的区别。这里我们要分别谈到各种不同的艺术，谈到它们反映现实中这些方面和另一些方面的能力，谈到它们有力的方面和不足的方面，谈到它们的特殊的条件性，这样就可以帮助我们进而理解音乐的特性。

在各种供人观赏的造型艺术中，绘画所起的作用十分巨大。马克思曾经把色彩感叫做"一般审美感之中最为普及的形式"①，这是十分精确的说法。

从绘画所运用的各种感受的手段和影响的手段方面来说，它仅仅是视觉的艺术。当然，各种学派和流派的绘画，其表面也各有不同(有光滑的，也有粗糙的；有平整的，也有突兀不平的)，这就可以说明画家们所运用的未必仅仅是视觉。而在某些情况下，也有使用油彩厚涂，使画面象"浅浮雕画"②一样，可以在某种程度上用手触摸而辨认出来。但在这一类的情况下，我们所面对的

---

① 马克思、恩格斯：《论艺术》，第72页。

② 如果我们回想一下荷兰画家王·戈格(1853—1890年)的绘画《海》，就可以明白了。

只不过是从属的现象而已。从本质上说，绘画依然是视觉的艺术；对于盲人来说，它是并不存在的。

我们要顺便说明，以绘画作为例子，也便于说明整个艺术所具有的感觉上的特殊性与形象的万能性两者的矛盾和统一。

绘画直接影响到的只是视觉。绘画作品的直接内容——是光的形象。但我们不论从哪一幅绘画中所得到的整个印象，却远不仅仅限于我们在画面上直接见到的东西。

眼睛本身，并不能感受整个空间，但它却是可以把感觉的经验和思维的多种多样的材料联系起来的可靠而又重要的环节。关于这一点，早在法国的感觉论者和唯物主义者（埃·孔狄亚克①、德尼·狄德罗②）的时代就已经被认识得很清楚了。

眼睛直接看见的只是图画的色彩平面，但我们依靠视觉却也可以从画面上感受到空间（深度、体积）、冷热、空气的潮湿或干燥，感受到风等等，这就是说，感受到我们事先依靠各种感觉的经验而积累起来的东西，这些东西，便随着纯粹视觉的印象而在我们的脑海里复活了。当然，如果不依靠积极的思维活动，这种感受便是不可能的，因为思维概括了绘画形象的许多方面，并引导我们认识绘画形象的思想内容。

因此我们便不难确信：经验和思考对于我们的感受有着多么重大的意义，而各种感觉的多样性的、有意识的活动的总和，对于每一种感觉的功用又起着多么重要的作用。小孩子想到月亮上去，这当然是他的那些没有经过经验和知识补充的视觉印象欺骗

---

① 感觉论是一种承认感觉是认识的唯一来源的哲学学说。法国启蒙运动者埃蒂耶纳·孔狄亚克（1715—1780年），是感觉论的代表人物之一。——译者注。

② 德尼·狄德罗（1713—1784年），伟大的法国启蒙运动者，唯物主义哲学家。——译者注。

了他自己(盲人一旦恢复了视觉，也会有类似的想法)①。

头一次看见苹果的人，当然不能根据它的外形辨别苹果是硬的，还是软的；是酸的，还是甜的。但是摸过苹果并吃过苹果的人，由于有了经验，所以就有能力辨别这一切（虽然并不是完全没有错误)。

我们仿佛是"看见了"各种客体的形状、物质性，"看见"它们是光滑的、粗糙的、尖锐的或结实的等等。但在实际上，这一切并不是我们"看见的"，而是我们根据经验依靠视觉判断出来的。小孩对于各种各样的东西，总想摸一摸，嗅一嗅，尝一尝味道，而不仅是看一看就行了。小孩的这种行为，在成年人看来却往往觉得无聊、麻烦、可笑。但是从小孩自己的角度来说，他是对的，因为他希望对周围的世界有完整的、而不是片面的感受和认识。

能否用绘画作为手段而表达出声音、味道和其他呢？这是与各种感性感受的联系的本质有关的重要问题。在这个问题上，颓废派艺术家和思想家过去犯了最大的错误，而如今仍陷于迷误之中。他们完全丧失了对于艺术形象的感性独特性的清楚的认识，这是由于他们或者企图把眼睛和耳朵、可以看见的东西和可以听见的东西彼此隔绝开来，或者把它们混为一谈，并没有理解它们在人的认识过程中是各自独立而又彼此统一的。

比方说，颓废派艺术家所说的绘画的"音乐性"这一术语，就是指某种很渺茫的、主观的东西而言的。大家知道，过去也曾出

---

① 正常的成年人，也会发生这样的错误。比方说，我们可能错把近处的一只小苍蝇，当作在离我们很远的地方活动着的一只奇怪的大动物（在美国浪漫主义作家爱伦格·波（1809—1849年）所写的一篇短篇小说里就描写过这种情况。)

现过绘画艺术中的“音乐”流派。这些流派在美学上一点也没有根据，这是十分显然的。比方说，康汀斯基①所进行的那些故弄玄虚的尝试②，以及楚尔梁尼斯③的绘画的“音乐”标题，都是这样，而这些作品毕竟还只是绘画作品。在前面我们已经说过的“绝对电影”派的“视觉音乐”的主张，也是与此相似的。

这种错误尝试的根源，在于隐喻类比被用得过多而又过甚，它起初是被浪漫派广泛地加以发展，后来则被颓废派弄得陷于极端（有时候甚至达到荒谬的程度）。

约翰·赫德④领头把浪漫主义的隐喻弄得过份文雅费解，他曾经写过“星球的壮丽歌唱”（诗《夜》）以及日光中“七色光谱”的声响（诗《音乐》）这样一些话。浪漫主义的空想家勒瑙⑤，也使用了“发声的月光之流”的形象（见《林中歌集》，第五辑），这还不足为怪。在鲍德莱尔的作品中，曾经用过“象婴儿躯体般鲜嫩的芳香，象双簧管般柔和的芳香，象草地般碧绿的芳香”这样一些比拟（见其诗集《恶之花》中的一首诗《类比》）；而在巴里孟特⑥的作品中，他竟确认“太阳象钟声般地照耀着”（诗《太阳的芳香》）；——所有这些隐喻的含义就更加晦暗费解了。玛拉麦⑦的诗作中的隐喻，带有十足的颓废派的性质。我们在他的诗作中看到的，既有“黑色的风”，又有“芳香的星球的白色花束”，既有“天蓝色的情感”，还有许多诸如此类的比拟。

---

① 维克多·康汀斯基（1849—1889年），俄罗斯心理学家。——译者注。

② 见《全俄美术家大会文集》，第一卷，第47—60页，彼得堡版。

③ 楚尔梁尼斯（1857—1911）——立陶宛作曲家和画家。——译者注。

④ 约翰·赫德（1744—1803年），德国思想家，文学理论家。——译者注。

⑤ 尼古拉乌斯·勒瑙（1802—50），奥地利诗人。——译者注。

⑥ 康士坦丁·巴里孟特（1867—1942），俄罗斯颓废派诗人。——译者注。

⑦ 司蒂芬·玛拉麦（1842—98），法国诗人。——译者注。

在艺术学里，也不难发现类似的倾向，其中也往往用这样一些说法，例如：画面上色彩的“声音”，甚至色彩的“和弦”等。

使用得合度的类比的隐喻是可以允许的，甚至还有着动人的诗意，但是类比的隐喻的滥用就必然会造成令人厌腻的文字游戏，而这种滥用隐喻的作法，也会使感觉的特性问题模糊起来，这更不必多说了。

不管一切喜欢滥用隐喻的人们抱着什么见解，但每一种感觉的感受都是各有特点的，若企图忽视这种特点，就必然会造成危害：因为这样作就会在艺术上离开现实主义，在艺术学上离开真理。

但在这一种或另一种艺术中，间接地表达与该种艺术不相容的感觉因素，这不仅是可能的，而且是必然的和必需的。在艺术创作和艺术感受的过程中，人的思维便开辟了一条从感觉的特殊性和孤立性通向形象的万能性的道路。

这条道路便是联想的道路，大脑半球的条件反射作用，便是联想的生理基础。

“大脑半球正常活动中的中心的生理现象，就是我们所谓的条件反射。这就是被动物的感受器官所感受到的动物周围环境的无数刺激与机体的一定活动的暂时的神经联系，这种现象心理学家称之为联想。”①

由此可见，各个感觉器官，通过它们单独的活动，便促成了对外部世界的分析（分析器官的名称便是由此而来的）；而各种条件反射以及以条件反射为基础的联想，就促成了各种印象的综

① 见《巴甫洛夫选集》，第293页，1951年，莫斯科版。俄国伟大生理学家谢切诺夫对联想的认识，便很接近巴甫洛夫的见解（见《谢切诺夫选集》，第一卷，第73页，第88等页，1952年出版。）

合。

通过种种联想，思维就形成了判断，这种判断被过去认识世界的经验所充实。感受受到体验，而体验受到理解。

比方说，如果任何绘画形象的基础，是作为感觉上的特殊因素的色调、明暗对比等等，那末在这种形象形成的过程中，就会在这些因素周围聚集许多与它们切实联系着的其他各种感觉的印象，并渗透进人的意识的综合领域。

如果没有思维上的普遍性来充实感觉上的局部性，如果不把所见所闻、所触摸的事物人格化，那就不能设想有完整的艺术创作和感受。

各种有意识的和系统化的感觉记忆的实际联系，尤其可以促使这一些或另一些绘画作品具有“声音的”、“音乐的”素质。比如说，看到绘画中所描绘的演奏乐器或歌唱的音乐家，似乎就启发我们“听见了”某种音乐，触动了和唤起了我们的音乐记忆。

当绘画作品的视觉形象，由它和现实中的声音的真实的、一定的、经常的联系所丰富起来的时候，那末绘画作品就会开始特别清晰地“发出声音来”。在俄罗斯艺术史上，就曾经有过不少“发出声音的”油画。关于这一点，只要回想一下若干表现寂静的风景画就会明白，例如H.杜鲍夫斯基的《万籁俱寂》(雷雨之前)、A.库茵吉的《夜牧》(《寂静》)、И.列维坦的《宁静》(《晚风》)。

在这些(以及与此类似的)风景画上，精美的、富有表现力的绘画形象的配合，便使我们的听觉记忆通过可见的东西和可闻的东西两者的实际联系而活跃起来了。

在A.雷洛夫的名画《绿色的喧闹》里，把和寂静相反的状态很好地表达了出来。画中描绘出被风吹得弯垂散乱的树枝，河上小舟的白帆在风中膨胀如鼓，还有一朵朵形状不同的白云(这是

刮风天气的景象)，这一切便构成了一幅统一、完整而又真实的形象。当然，我们仅仅是用视觉并通过可见的事物的具体表现来感受这个形象的，但在这时，对于一切具有与自然界交流的初步经验的人来说，可见的东西就与其他各种感觉的领域切实联系了起来。看着雷洛夫的图画，就仿佛听见了树叶的沙沙声，夏日天空中飕飕的风声。当然，也可以给这幅画另起一个名称，例如名为《广阔空间的芳香》(如果这样，那末由于对这幅画的直觉，就会特别唤起嗅觉的记忆)。

当然，只有在具备这种联想记忆的材料的情况下，才有可能超越艺术的感性独特性的范围。例如，观看让·米勒的名画《晚钟》的人，只要他曾经在与这幅画类似的环境中(大地上落日的景色，已经中止工作的农民的虔敬的姿态似乎需要声音的补充)听见过(或清晰地想象过)晚钟的声音，那末这种钟声便会随着绘画标题所预先指出的途径而出现在声音的记忆中。但是，对于并没有晚钟概念、并且也不晓得这幅图画的名称的观众来说，这一幅图画却是寂静无声的。在这种情况下，观众可能对米勒的这幅画的题材提出另一种完全不同的解释，比方说，观众会这样说：这一幅画是描写人们同故土告别，或者描写在亲人辞世的地方，人们触景生情，心头凝聚着沉痛的悲哀。

所有这一切，就足以说明对艺术作品的感受的心理复杂性和多面性。

但是，我们还必须以绘画作为例子，指出艺术中直接的感觉形象与间接的感觉形象的根本区别。前者虽然远离了实际感觉的具体性(见本书第一章)，远离了现实中感觉原型复现的完备性，但它依然反映着这一切；至于后者，它仅仅与记忆和想象的领域有关，并且与整个思维的领域有关。

因此，不论在任何艺术里，一方面存在着直接的感觉形象的鲜明性，同时也存在着间接的感觉形象的隐约性、不稳定性。从这种意义上来说，我们仍然应当把绘画叫做视觉的艺术，不过假如象我们在过去所见的那样把绘画形象一概毫无保留地归结为视觉形象，这也是错误的。

绘画艺术正象其他一切艺术一样有它的长处和弱点，而同时也有它的条件性。绘画艺术的长处，在于它能够十分广泛地包括可以看见的事物，可以表达出世界的色彩的多样性。绘画艺术(以及其他各种造型艺术)的根本弱点，不仅在于它的直接的形象受到可见事物的领域的限制，而且在于它不能够实际地表达出事物的运动。在绘画中，运动的形象是用运动中的个别瞬间的形象来代替的①，而这些瞬间的形象往往被画家综合在一起。这些通过艺术的概括而提供出来的瞬间的形象，可能是很有表现力的，可能很鲜明地表达出运动中本质的东西，这当然是没有争论的。但是，不论绘画或其他各种造型艺术，都不能把运动作为一种连续不断的过程表现出来。

绘画艺术的许多条件性(用两度空间表达三度空间、远景的虚幻表达、减弱亮度的效果②等等）都是很独特的，而在素描和黑白版画中，由于它们不使用彩色，所以绘画的条件性就更加扩大了。

从绘画艺术的这些条件性的例子之中，我们就可以很清楚地看到：艺术的真实并不符合日常的真实，也就是说，艺术的形象并不符合现实本身。要知道，绘画思维的条件性所表明的，不仅

① T.谢里科的《腾跃》是一个明显的例子。为了加强运动的印象，谢里科使马足在同一时间内向前后腾跃，而这是生活中没有的情况。

② 因为绘画不能够表现出光的实际强度，虽然光度并不怎么强烈也罢。

是它与被反映出来的现实世界相形之下的“不完美性”，而且也表明了它的“完美性”，即绘画思维能够概括、突出本质的、主要的东西，抛弃或掩盖次要的东西。

雕塑可以给人造成立体的印象，这是它不同于绘画的一点，然而雕塑却往往没有彩色（或者只利用青铜、金、银、花岗岩等材料的受有一定限制的颜色）。雕塑也象绘画一样不能表现出运动。构成雕塑形象的主要内容的对象范围，若与绘画的对象范围相比是比较狭窄的。当然，我们在浅浮雕和深浮雕的构图上面，有时候也可以看到风景、远景，以及许多各种不同的物体，甚至还有烟雾和云彩。但是，不论是浅浮雕或者甚至是高浮雕，在某种程度上都是向着绘画中平面表现手法发展的过渡阶段。在能够充分表现出对象的立体的真正雕塑作品之中，要想去表现即便是不太复杂的远处风景或室内景，也是不可能的，或者也可以说是反艺术的，因为这样做是违反这种艺术本身的优越可能性的。

但是，雕塑的这种弱点却是跟它的长处有机地结合起来的。雕塑的长处，在于它能够表现出一少部分对象的真正的（而不象绘画中那样是虚幻的）空间的形象。就这一方面来说，雕塑主要是倾向于塑造人的身体，这是因为任何一种其他的艺术都不可能这样有力、这样鲜明地表现出人体外形的美。

另外，雕塑还有一个特别显著的特点。就感性感受的方法来说，雕塑是光的艺术，是视觉的艺术。但是，由于雕塑的表现的因素并不仅仅是明暗的对比，而且还有体积，所以也就完全可以用触觉来感受它。德尼·狄德罗① 在他的《关于盲人教导非盲人的一封信》(1749年作)里，就曾经十分确切地说明了这种可能性。

---

① 德尼·狄德罗(1713—1784年)，伟大的法国启蒙运动者，唯物主义哲学家。

狄德罗说："如果用练习的方法使触觉完美起来，那末触觉就可能成为比视觉更敏锐的感觉。……在盲人中间也可能有雕塑家，盲人也会抱着与我们相同的目的制造雕象。……用手触摸雕象时所产生的那种感觉，要比观看雕象时所产生的视觉更加鲜明，我对于这一点也并不觉得怀疑。"①

狄德罗的见解的正确性，如今已经在苏联盲聋人教养工作的实践中得到证实。《我是怎样认识周围世界的》这一本精彩著作②的作者盲聋人О.И.斯柯罗霍多娃，列举出她对雕塑作品有十分敏锐而精确的感受的许多事实，从而确证在这一方面她是用触觉代替了视觉。③

我们还需要顺便指出触觉的另一特殊作用，这就是它也作为正常的人用来检验视觉感受的一种手段。其实，在语言里就已经表明了这种作用。例如常用的"近视"一语，虽然是指视觉而言的，但也运用了触觉的概念④。在认识世界中对象的实在性时，视觉和触觉都给予人极大的便利。不过，视觉只能在存在着距离的条

---

① 见《狄德罗哲学选集》，第 55—56 页，苏联国家图书联合出版社 1941 年出版。狄德罗这里所说的鲜明性，显然指的是激情。他的话是正确的，因为视觉的"精神性"与触觉的"物质性"彼此之间有着很大的差别。

② 盲聋人О.斯柯罗霍多娃所写的《我是怎样认识周围世界的》这本书，由俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国教育科学研究院在 1947 年出版。此外，可参见同一作者的另一著作《我是怎样感受并想象周围世界的》一书，俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国教育科学研究院 1954 年出版。

③ 见《我是怎样认识周围世界的》，第31页。谢切诺夫曾经说："视觉特别容易同触觉结合起来"（见《谢切诺夫选集》，第一卷，第59 页，1952 年出版）。他认为触觉是与视觉相适应的一种感觉（见同上书，第 600 页）。

④ "近视"一辞，俄文为"Близорукость"，是由"Близ"（意为"在附近"和"руки"（意即"双手"）二个词合成的，若直译则为"在双手附近"，意即"近视"、"没有远见"。作者在这里所说的触觉的概念，就是指"Блиизрукость"一词中"руки"（即"双手"）的概念而言的。——译者注。

件下才能起作用，并分辨出各种光泽的反射，而触觉却是依靠触摸对象的方法来认识对象的。

雕塑具有感性感受上的双重可能性（用视觉和触觉去感受它），所以它便与那些仅仅与某一种感觉密切相关的艺术有所不同。这当然是因为雕塑在形态的表现方面最大限度地接近现实的对象本身。

如果说，绘画和雕塑都是供人观赏的造型艺术，那末建筑学就应当被看作是实用的造型艺术。建筑学中的艺术性总是跟实用性紧密地结合在一起。任何建筑术，几乎永远是为了实用的目的——为了居住、集会、表演、便利街道或广场上的行人等目的。

因此也就产生了对建筑物的感受的特性：首先当然是用眼睛来感受的，但同时也是用其他各种感觉器官、用人的整个身体来感受的①。建筑物不仅要美观，而且要便利，要适应实用上的种种要求。

特别值得注意的是：在建筑术历史中的一些实例，说明了建筑术本质的两个方面——“实用”与“美观”之间的斗争。比方说，精细的图案装饰建筑样式，如哥特式建筑或十八世纪的华丽建筑，便是企图使建筑中“供人观赏”的因素压倒实用的因素。反之，建筑学上的实用主义，一直到主张建造赤裸裸的“盒子似的”建筑物的偏激见解，却标志着以“实用”压倒“美观”这样一种倾向。在这里，优美的因素被降低到最低限度，被所谓“方便”、“合乎目的”这样一些孤独自在的因素压倒了（何况这些因素往往被作了错误

① 可以依靠听觉（建筑上的音响学）感觉到建筑物的体积，也可以依靠温度的感觉（空气的流动）感觉到建筑物的体积。这就说明人是可以用各种感觉器官、用整个身体来感受建筑物的。

的理解!)。从另一方面来说，所谓的"标准建筑"（例如美国的建筑）之说，实际上是使各种建筑物丧失了一切艺术都具备的一个十分重要特点，也就是一切艺术作品都不会相互雷同这样一个特点。

凡是有价值的建筑，就必须把"美观"与"实用"两者紧密地统一起来，必须把"审美"和"功用"两者紧密地统一起来，这是毫无疑义的。建筑艺术作品应当是便于使用的，同时是具有思想形象性的。

"美"与"实用"因素(确切说是方面)的内在矛盾一直是为建筑艺术所固有的。把建筑看作是一种似乎并没有实物可供摹仿的艺术的错误见解，早已经被人们以充分的论据推翻了。不论是人体的巨大抽象的碑陵(石柱形的古碑)，或者是那些构思奇巧的植物形的印度神殿，以及状似树木的中国塔的结构，——所有这一切在各地所见的建筑物形象，莫不与现实中的原型有关。

在建筑学历史发展较高的各个阶段，这种继承的联系都被保存下来，并未受到破坏。大家知道，建筑中的圆柱是起源于树身(只要回想一下埃及神殿中的"圆柱丛林"就可以明白)，建筑上的柱头的某些形式是起源于树叶，圆屋顶是起源于苍穹的表象。如果说，建筑术初看起来似乎是完全抽象的艺术，那末这种抽象在实际上也并非轻易得到的，而是长期的历史发展的结果。

作为人的生活场所的自然界本身和周围环境，便是建筑物所本的原型。在建筑物的营造上，人们根据自然环境中的各种原型，依靠艺术思维和生活实践的强大力量，创造出人为环境的建筑形象，并且在对于外部世界的种种印象的基础上，形成了这种环境的新的、人的形式。建筑学上的这一项原理，是确定不移的，虽然它可能表现为简单的形式(如原始的建筑)，或表现为复杂的，

高度发展的艺术抽象的形式（例如古希腊、古罗马、中世纪和近代的建筑）。

和其他一切艺术比较起来，建筑学能够更直接更充分地从物质方面表现出社会的人的创造力，表现出他对世界的劳动态度的性质，表现出社会制度的一般原则。因此，建筑形象便具有独特而又巨大的力量，它比其他一切艺术形象更能引起深刻庄严的印象，更具有壮丽宏大的规模。

但是，建筑学当然也有其软弱的一面。建筑物较少情感上的感染力，并且它只有依靠雕塑和绘画（如雕象、壁画、壁上镶嵌图案）才可以表达出情节。建筑学往往都要使用雕塑和绘画的手段，因此它就成为综合性的艺术了。

不论是建筑学的长处或弱点，都是由于它所固有的“美观”与“实用”两者的矛盾而造成。

假设建筑是供人欣赏的艺术，那末它就要力求通过周围环境所特有的具体特点去表达“环境”，这就是说，例如建筑中的圆柱，看起来便应该象是一些形状不一、粗细不匀、弯曲而有结的树身的模样。如果这样，那末建筑和雕塑便合而为一了。然而，建筑毕竟是实用的艺术，因此就必须把它所借用的自然界的形式加以概括，加以简化，使它具有概括的几何图形的精确性。

建筑学的这种抽象性质，往往使得一些美学家（甚至象狄德罗这样的美学家）迷惑不解，引诱得他们去完全错误地否认建筑物所本的现实原型的存在。其实，把实有的原形加以简化，并根据日常生活的需要加以“调整”，这本来是一切实用艺术以及供人欣赏的艺术中的实用部分所固有的特点①。这里特举出两个例子

① 比方，目前就有实用的雕塑和实用的绘画，被用来装饰在人们日常生活中各种实用物品及日常生活必需品上面。

来加以说明。

桌椅的腿、扶手、靠背的形状，常常是摹仿树干、树叶、花朵、兽爪、兽脸的形状制成的。但是，这些形状不一的东西不仅是进行了艺术加工(一般艺术的素质)，同时它们也被简化了，被整齐化了，从日常生活的用途方面来说，也被合理化了。所谓的"美术"家具，它的特点虽然是发展了供人欣赏的艺术的素质，但它却往往丧失了日常生活中实用的素质，使用起来不太方便，或者脆弱得很容易被损坏①。反之，形式过于简单的家俱，使用起来也许十分舒适，但它没有"艺术性"。

另一个例子是灯光的装饰，如枝形吊灯，灯伞等。不难想见，悬吊在枝形吊灯上的透明的装饰品，它的最初原型，便是檐下结成的冰柱、水纹和水滴。枝形吊灯上透明装饰发出的闪耀的反光，仿佛重现出了自然界的冰柱和水滴的闪光的原型。但是，枝形吊灯上的透明装饰，它本身已经被简化了，有了整齐的形状，因此，它又完全不同于绘画或雕塑作品里所表现出来的冰柱、水纹、水滴的形象。顺便我们还想到了各种灯上面所用的灯伞，它们经常是采用被简化了的植物花冠的形状。

因此，只要明白了建筑学中的"美观"和"实用"这两者的矛盾的统一，就可以使我们领会建筑形象的实质以及它与实有的原型的关系。

特别值得研究的一个问题，是曾经轰动一时的所谓建筑学和音乐有密切关系的这一问题。从早期的浪漫主义的时候起，由于歌德以及和他抱有同一思想的人们的倡言，人们便常把音乐与建

---

① 例如著名雕塑家C.T.柯宁科夫的工作家具("阿历克赛·马卡罗维奇"式的椅子,"柯杰尔"式的安乐椅等)，看起来虽然美观，很有表现力，但由于它们太笨重，用起来就不很方便。

筑学相提并论。这种做法，见之于不同国家、不同学派的作者的著作中的实在很多，因此就不必引述了。在十九世纪和在二十世纪前半叶，把音乐与建筑学相提并论的说法已经成为老生常谈，但那些说法却依然是肤浅的，象征性的，经不住起码的批评。

当时有这样一种思想，认为不论在音乐或建筑学中，都不存在可以向自然界或外部世界摹仿的东西。这种思想，在当时就常常被作为音乐与建筑学彼此近似这一说法的主要论据。不论是音乐或建筑学，都被看作是从现实中抽象出来的、完全由人们创造出来的艺术了。当时，也还提出了音乐与建筑学彼此近似的另外一些观点，例如建筑术中比例的平行对称以及音乐中曲式的对称等。在另一方面，有些人也醉心于研究这两种艺术的不同之处，从反衬上找出对比的特殊理由，于是就出现了另一些说法：把建筑叫做停滞着的音乐，而把音乐叫做流动着的建筑。

我们必须指出，音乐与建筑的一切近似之处，都是表面上的，是带有假定性的，因此便提供不出把它们等量齐观的根据。这是因为：第一，不论音乐或建筑，它们都和一切一般的艺术一样，都有可以从外部世界里借用摹仿的原型；第二，企图寻找建筑术中的比例和音乐形式两者相同之处，这是毫无根据的。不论在建筑或在音乐中，起着特别重要的作用的是合乎逻辑的形式结构（这一点便与绘画及雕塑有所不同），这个事实当然是无可争论的。但是，音乐中的逻辑，以及建筑学中的逻辑，却面对着完全不同的形象材料。假若把建筑叫做停滞下来的音乐，把音乐叫做流动着的建筑，这就是沉醉在华而不实的骗人的隐喻之中了。在实际上，建筑术的实质及任务与音乐的实质及任务是彼此相距甚远的。这两种艺术诉诸人的不同的感觉，而且它们的形象的体系也各有不

同。同时，如果说建筑带有十分明确的实用性，那末音乐则首先是一种供人欣赏的艺术(在后面将要谈到实用音乐的特殊形式，但也同样肯定地说明了音乐与建筑的区别)。

在供人欣赏的各种表情艺术中显得比较突出的是音乐和舞蹈①。

舞蹈艺术常常是单独存在着的(这就是说，它可以不用音乐伴奏，甚至也可以不用打击乐器的伴奏，其次，它也可以不用舞蹈者本身的动作的声音的节奏来伴奏)。无声的舞蹈，是一种反常的现象，因此这种舞蹈实际上是在舞蹈的声音因某种缘故不能被人听见的情况下才产生的，所以我们还必须把舞蹈看作是一种组成成份并不复杂的综合艺术。

在舞蹈中，是把可以看见和可以听到的东西融合在一起了。可以看见的东西虽然在舞蹈中占主要地位，但因为它重于摹拟和表现动作过程的形式，所以它又转入了表情艺术的领域。

从这一方面来说，若把舞蹈艺术和雕塑艺术加以对比，也是很能够说明问题的。我们已经说过，雕塑作品的主要内容是人的形象。动物的形象在雕塑作品中居于第二位，风景和装饰物品的形象居于第三位等等。但是，雕塑艺术虽然偏重于活的模特儿，首先是偏重于人的形象的塑造，但它仍然是造型的艺术，它只能直接表现出各种物质的形式，而不能直接表现出动作和发展过程(这一点正和其他一切造型艺术一样)。舞蹈的主要内容，也同样是人的形象，但舞蹈却是表情的艺术，它所拥有的造型可能性的范围很小，并且要使造型服从于表情。比方说，舞蹈中虽然可以摹仿动物的动作、植物的形象等等，但这种摹仿在实质上却永远

① 在本章的结尾以及本书的后面几章里，将着重谈到音乐，因为音乐本来是本书所要探讨的主要对象。

是表情的，也就是说，是被充分加以人化了的①。所以舞蹈就完全不能直接体现出风景。在舞蹈中，只能通过舞蹈者的体验（比方说，用表达开阔的感觉的奔放的手势）把他对风景的感受表达出来。舞蹈的形象和舞蹈者的身体有绝对的联系。在舞蹈中，甚至也不能运用那些可以使人的直接能力得以扩大的手段，但在音乐中，各种的乐器便提供了这样的手段。舞蹈中的扩大的手段，只限于其中所用的各种道具(例如剑、面纱等等)，而这些道具都要完全服从于绝对人化了的舞蹈形象。

顺便还要说明的是：既然我们注意到人的直接的形象在雕塑和舞蹈中都起着首要的作用，那末，我们也就可以以更加充分的根据把雕塑和舞蹈这两者加以比拟，这比把建筑同音乐相比拟的根据更要充分。在这种情况下，我们就可以把舞蹈叫做活动着的雕塑，而把雕塑叫做停止下来的舞蹈。

但是，舞蹈艺术的表情性，并不应该压倒这种艺术的造型性(参见前面谈过的关于一切艺术中造型与表情两者统一那一节)。舞蹈也和其他各种表情的艺术一样，对表情的内容进行造型刻划。各种动作和手势，首先是人的各种动作和手势，乃是舞蹈所借用和摹仿的原型。

但是，这些动作和手势既然要服从于舞蹈艺术的特殊形式，所以它们也就丧失了它们原来的面貌。这里举出一个个别的例子，说明任何一种艺术的感觉上的局限性，都由于它的特有形式的独立的和有力的发展而得到了弥补。在生活中，可以用动作、声音、言语、歌唱等等来表达内心的喜悦或悲痛，但在舞蹈，那就只能够用动作、手势、脸部表情来表达情感。因此，在舞蹈中动作、

① 雕塑作品也常常有这种人化的特点，比方说，我们还记得A.C.戈鲁布金娜的雕塑《白桦树》，它表现一位体态匀称的少女，她的衣服随风飘动着。

手势、身段的表情性就特别发展，它们比生活中的原型要有所“夸张”，但这种“夸张”却是合理的并且也是这种艺术所必需的。古典舞的各种样式，初看起来可能使人觉得是十分随便的，与生活中的原型无关的，但实际上，古典舞的一切样式却都是从现实中吸取来的，不过它们在舞蹈形象中加以变化而已①。

舞蹈家(以及编舞者)的艺术的内容充实性，正在于使各种动作（从平稳沉着、柔和细致的动作起，直到阔达奔放的和粗线条的动作止）保持同生活的现实主义的联系，不要变成形式主义的动作，不要为了动作而动作。

我们在前面已经说过，舞蹈通常是一种组成成分不太复杂的综合艺术。把两种、三种或更多的几种不同的艺术结合在一起，就能够成为综合的艺术。举例来说，我们可以指出另一种最简单的综合艺术，这就是声乐，因为它只把音乐和诗这两者结合了起来。在前面我们已经谈到了同时利用雕塑和绘画这两种手段的建筑艺术，这就是把几种造型艺术结合在一起的一种艺术。

各种综合艺术，当然并不是艺术的各种组成部分的简单的总和。比方说，可以把任何一张图画作为建筑物内部的装饰品悬挂起来，也可以在绘画陈列馆里举行音乐会，但这毕竟还不能成为综合艺术。综合艺术必须有统一的构思，必须使各种艺术切实有效地汇合成为一体，同时其中的每一种艺术也要在某种范围内为了整体而肯于“牺牲”它所固有的某些可能性（尽管其中的某种艺术可能发挥突出的作用也罢）。

在综合艺术中，最重要的和包罗万象的是戏剧。在戏剧中结合了一切基本的艺术种类，包括表情的和造型的艺术，当然实用

① 舞剧中各种动作达到的概括的程度各有不同。从这方面来说，舞剧中的哑剧动作便近似音乐中的宣叙调，而舞蹈却与音乐中的旋律相似。

艺术是例外（后者在戏剧中只能表现出它供人观赏的一面）①。戏剧的演出影响到人的视觉、听觉，同时也要通过概念的途径（通过舞台人物的语言）发生影响。在戏剧中，文学、绘画、雕塑、建筑、舞蹈、音乐等艺术都被融为一体，也就是说，是被剧情的共同基础结合起来了。

在戏剧演出中究竟什么东西应占主要地位这一问题，过去和现在有争论，而将来也会有争论。比如说，有很多人赞成这样一种见解：认为在歌剧中音乐决定一切。但这种见解至少还是值得争论的，因为对戏剧演出中的各种其他的组成部分（甚至是次要的部分），不应该看作是一种单纯的点缀。

表情与造型两者的综合性，是使戏剧成为所有的艺术中最真实、具有最强的直接感染力的一种艺术。如果说，各种造型艺术能很好地表现出各种状态，而各种表情艺术能很好地表现出过程，那么戏剧就能够把这两者都体现出来。不仅如此，在戏剧中，造型因素转化和纳入到表情的领域之中（例如戏剧布景中发光的和活动的部分便是这样）。

当然，由于戏剧的包罗万象的性质，所以它最容易使人理解。它并不需要使某一种感觉（对绘画的视觉，对音乐的听觉）特别紧张。人们或者是用综合的感觉来感受戏剧的演出，或者是时而以视觉为主、时而以听觉为主地感受戏剧的演出。

戏剧的形象虽然有广泛的综合性，可是我们绝不可以把它看得好象是在镜子里反映出来的现实的影象那么简单。戏剧也象其他各种艺术一样，它应该去概括现实。戏剧也如同其他各种艺术一样，也有它本身固有的许多程式性（从三一律起，到道具的效

---

① 比方说，戏剧布景中的“建筑”，对于观众来说，便无任何实用的价值。

果止)。戏剧艺术也有它本身的一些显著的弱点，比方说，舞台上各种机械设备比较笨重，不便活动，这正是它的弱点之一(就这一点来说，戏剧艺术的“实感”的倾向，正好成了它的累赘)。

电影艺术便企图克服戏剧艺术的这些弱点以及它所固有的那种笨重性。

电影艺术虽然有它的一些特点，但实质上它却是被技术化了的戏剧的变种。在技术上电影比戏剧艺术具有很大的优越性，这是显而易见的，可是电影与戏剧相比，却也有很大的缺点，这种缺点，是由于各种技术化的艺术门类所共有的那种机械性而产生的。

电影和戏剧不同，它能够记录下真正的景色(外景拍摄)，它能够在转瞬之间把观众和听众从一个地方(或者从视觉或听觉的某一点)带到另一个地方去，它能够表现有任何物体参加的极复杂的场面调度，它能够利用放大镜和望远镜，它还可以拍摄“特写镜头”，因此也就可以使那些在戏剧艺术中不显著的细节能够被人感受得到，电影还能够用“叠化”的方法以对位的方式把几个镜头纳入或推出画面，等等。电影还能够利用印片的方法，使世界各地的广大群众同时看到同一部影片，这是它的最大长处，是别的艺术难以代替的。电影艺术的群众性这一原则(在这方面戏剧是不可能和它来竞赛的)，曾经被列宁着重地指出过。据卢纳恰尔斯基的回忆，列宁的话是这样说的:“您必须牢牢的记住，在一切艺术当中，对我们说来最为重要的是电影。”①

让我们这样来设想：假若戏剧艺术一旦具备了上边所指出的电影的那些可能性，那末它便拥有电影的一切优点，而没有电影

① 见《列宁论文化艺术》一书，1938年莫斯科版，第311页。

的那些缺点了。

但由于技术上的原因，这是不可能的。反过来说，电影艺术也不可能具备戏剧艺术的那些艺术上的优点。

电影的一个最大缺点(与戏剧艺术相比)，在于它的虚幻性。我们在银幕上所看到的，不是真正的活人，不是实在的（纵然是用作道具的）物体，而只是它们的影象。并且，作为对影片的感受基础的闪频效应，它所表达出来的动作很不完全，并歪曲了它的形式。但这还不是太大的缺点。电影还有另一个很重大的缺点：和一切需要表演的“非技术化的”艺术相比，电影的缺点在于它不存在表演的不可重复性。

一切艺术的形象，照例是不可重复的。每一张画，都是唯一无二的作品，就连最好的摹本，也不会和原作相同（而在摹仿得最成功的时候，它可以在某种程度成为一个独立的艺术作品)①。音乐和戏剧作品的每一次的表演，都是唯一无二的，都有每一次的特色。当我们两度听到同一个音乐家的演奏或看到同一个演员的时候，如果我们发现他们的演奏或表演中有先后雷同之处，有一套刻版公式，这就会使我们扫兴。不可重复性，这是艺术的最可贵的优点，我们对此是特别珍视的。

电影艺术在电影剧本、电影导演及其他方面虽然也保持着不可重复的特点，但它却放弃了在表演方面的不可重复性，而用这种代价换得了对极广大的群众发生影响的可能性。

① 必须指出，版画艺术作品可以复制出许多份，因此它与素描或绘画艺术相比，常常显得略微有些死板和匠气。至于绘画作品的翻印技术（以其中最好的翻印技术来说）目前已经达到很高的水平，但是，即便是最好的翻印画，不论是目前和将来，都不能代替原作（这正象音乐演奏的最好的录音同样不能代替真人的演奏一样)，其原因很简单：观众（或听众）所特别重视的，是接触作者本人的作品，接触不能够被代替的、不重复雷同的创作的过程。比方说，人们对作家或作曲家的手稿之所以特别珍爱，当然也是由于这个缘故。

当然，影片的每一“幅”是不相重复的，但这只是技术上的(决定于放映机的性能以及电影技师的意图)，而不是艺术上的。从艺术观点上来看，影片中的所有形象，在表演上却是重复的，不能改变的，是被永远固定下来的。所以电影事业虽有极丰富的技术条件，虽有巨大的宣传和教育作用，但在美学的影响力方面，却远不及戏剧艺术。

文学在各种艺术中居于特殊地位，人们早已把它跟“感觉的艺术”分开，而看作是“思想的艺术”(这种划分也表现在如今常用的术语方面：“艺术和文学”)。

在把文学和艺术这样来加以划分和对置的时候，如果这种划分和对置带有绝对性，那就是错误的、没有根据的。散文，尤其是诗，它们不只是通过概念发生影响，而且也是直接地用感觉的、听觉的形象来发生影响的。

比方说，在伟大的现实主义者普希金的诗里，纯粹声音的造型性和表情性也起着巨大的作用，而屠格涅夫的散文，也表现出几乎象音乐一般的优美音韵，等等。

为了举例，我们可以回忆一下《叶甫根尼·奥涅金》里的四句诗。这四句诗中所描写的浪涛冲击奔腾的声音，是用语言的和声表达出来的：

我记得在暴风雨之前的海；
我多么嫉妒那些波浪，
它们更番地汹涌奔流
带着爱拥向她的脚下！

但是，在诗和散文里，感觉上的声音毕竟不是主要的东西①。

① 若企图使感觉上的声音成为主要的东西，就必然会破坏文学的特性(不妨回想P.维尔兰针对诗词所提出的口号“音乐重于一切”)。

决定着这一问题的实质的是这样一个事实，即文学是一切艺术中唯一直接运用语言、文字、概念（如按照巴甫洛夫的用语来说，就是第二信号系统）的一种艺术。文学形象，是在概念和概念所唤起的表象的基础上产生的，而语音的形象性只能促成总的印象。

文学作为一门艺术，它所具备的这些特点，必然地要产生出它的长处，也产生出它的弱点。

不论哪一种艺术，都不能象文学那样地可以“说明”、“解释”现实中的一切方面。文学可以描写各种色彩、声音、气味、味道、活动、形态、心理状态、过程，它不必运用（或者只是附带地运用）上述一切东西的影响力的感性直接性便给我们提供出关于这一切东西的表象，甚至往往提供得那么有效，从而可以深深地激动读者。文学既掌握了概念系统，从而也就掌握了人的思维的一切方面，并且可以用直接说服的论证加强它的形象影响力。

文学是各种艺术中最具意识形态性的。文学的意识形态性，表现在它根本不以物质形态为转移。绘画需要有适当的颜色、画布等等。交响乐若不借助于许多人组成的乐队的力量便无法演奏出来。要营造建筑物，就必须有大量的木材、砖、金属。反之，小说和诗，可以印在最坏的纸张上，或者用铅笔头写成，而依旧保持着它们的价值，如果有这样的价值的话。文学的这一特点，就保证它在普及和影响方面有极大的群众性。

但是，正由于文学具有它的意识形态性，正由于它是“思想的艺术”，所以它便与一切造型艺术及表情艺术（绘画、雕塑、音乐、舞蹈）不同，其直接的感性影响力比较起来便不太大，而且是附带的。我们已经说过，现实中有声的方面，在文学中是被间接反映出来的，而且反映得很不充分（文学形象中的语音学）。现实中的另一些方面（视觉的、触觉的等方面），在文学中完全是通

过从感性中抽象出来的概念的形式出现的，因而，它完全是“信号的信号”。

所以，文学并不以它所唤起的感性表象的直观性、明确性而见胜。比方说，看到一张画象，便很容易认出一个人，但根据文学中描绘的肖象，便难以认出他。甚至文学作品中对人物外貌所作的详细描绘，也产生不出对于人物的毫不含混的表象。同样，甚至那些写景的著名大师(如屠格涅夫或契诃夫)，也不能把我们的想象纳入严格确定的轨道之内。

文学固然能够比其他一切艺术更深刻地揭示事物的实质，能够以概念为手段自由地深入感觉和体验的任何领域中去，但是它在体现感性的具体性方面，却不如其他一切艺术那样确切。所以，文学形象是最抽象的（当然，这不只是一个弱点，而且也是一个长处)，至于文学形象所唤起的情绪（往往是很有力的)，却带有理智的性质(比方说，同感受音乐和绘画而产生的情绪相比)。

因此，我们认为各种艺术感受的基础，始终是视觉和听觉(单个或两者同时)。为什么这两种感觉有特殊的作用呢？为什么人的其他感觉不起这样的作用，不能作为相应的艺术产生的基础呢？

过去，尤其是在十九世纪末和二十世纪前半叶，人们就曾经一再试图提高这几种“其他的”感觉的作用，为它们的审美价值提供论据。比方说，根据M.居欧① 的见解，便认为“我们的一切感觉，都能够使我们获得审美的体验”②。居欧、克拉里克以及和他们的见地相同的人们曾经提出了对于味觉、触觉、嗅觉的美学的解释（甚至还承认了烹调法、香料等等的艺术价值)。他们的观

① 约翰·马利·居欧(1854—88)，法国资产阶级哲学家、社会学家、唯心主义者。——译者注。

② 居欧，《现代美学问题》，第三版，巴黎，1895，第51页。

点，便成为列夫·托尔斯泰在其《什么是艺术》一文里所作的讽刺的对象。

后来，由于颓废派的各种倾向的发展，试图为上述几种感觉的审美性质提供论证的人越来越多，以致竟公然宣布了几种利用触觉、嗅觉和味觉的特殊艺术（触觉主义、嗅觉主义、味觉主义等等）。

颓废派对于触觉、嗅觉和味觉的艺术可能性的注意，在极大程度上是出于他们想标新立异，而且喜欢偏激。关于触觉、嗅觉和味觉（也包括振动感觉）的审美可能性这个问题并不象初看起来所能认识到的那末简单。

我们可以拿前边已经谈到的盲聋人O.И.斯科罗霍多娃作为一个突出的例子，她虽然失去了视觉和听觉，但这并没有妨害她对于世界的十分精细的审美观的形成①。在斯科罗霍多娃的美育中起了巨大作用的，无疑是“思想的艺术”——文学。但在这里，若不估计到其他各种直接的感性感受——触觉、嗅觉、震动的感觉（盲聋人依靠这种感觉就能感受到声音的程度甚至音乐中的某些因素）的一切决定性作用，那也是错误的。因此，上边所引证的居欧的论点，也并不失其正确性。

但这一切，当然都不能代替视觉和听觉的特殊的审美作用。在一切感觉中，视觉和听觉最不受距离的限制（这就是说，它比其他各种感觉更能在有距离的条件下发生作用），因此它们被称为信号的感觉，这并不是没有根据的。此外，视觉和听觉最少物质性（从实践方面来说）。嗅觉的极度刺激性，以及触觉和味觉所固有的获取和占有的因素与视觉及听觉并无关系（失去了触觉和味

① 见《我怎样感受周围世界》以及《我是怎样感受并想象周围世界的》一书中的笔记和诗。

觉的人便对世界感到虚幻茫然）。这就使视觉和听觉具有了特殊的意识形态作用，使它们能成为形象概括的最好基础①。

在其他各种感觉中，触觉当然并不丧失高度的和广泛的概括能力。形状（球形、立方形等）、尺寸（长、短等）、质地（光滑、粗糙等）等触觉概念，这就是很适宜于作为艺术形象的基础的概括。

前面已经说过，用触觉可以感受雕塑。此外，以触觉作为手段也可以进行雕塑的创作（虽然它与利用视觉进行的雕塑创作并不等同）。

一些盲人以及又盲又聋的人（特别是Л.М.波、库尔巴托夫和斯科罗霍多娃）所创作的雕塑，事实上证明在供人欣赏的雕塑艺术方面可以审美地利用触觉。关于说到触觉在实用艺术方面的作用，它在正常人的生活中也是很重要的，虽然常常不会意识到这种作用。

在实际上，给各种家具抛光，细心地旋制家庭日用物品，编造出各种织物——粗糙的、光滑的、有绒毛的、坚硬的、柔软的——其目的显然并不仅是为了实用，也不仅仅是为了观看，而且是为了触觉的满足，这种满足往往已切近审美境界。摸到精心制作的散步用手杖的把手，我们便感到舒服；对于织物（除它的实用性之外）我们所重视的不仅是它的色彩，而且是纯粹触觉的品质。当然，这里谈不到艺术形象，但值得注意的是，甚至在实际应用触觉的情况下，仍然显示出各种艺术对于现实的普遍的从属性（物体的光泽似乎是摹拟果实、树枝的表面、平静的水面，织物的绒毛似乎是摹拟带毛的兽皮等等）。也象在人类活动的一切

---

① Л.费尔巴哈也曾说过："触觉、嗅觉、味觉——是唯物主义者，是肉体，视觉和听觉——是唯心主义者，是精神"（见《费尔巴哈哲学论著选集》，第1卷，230页，1955年出版）。

领域里一样，这种摹拟逐渐发展而转变为新的现实的实现和创造。

上述的一切虽然都是事实，但是触觉的能力却仍有很大的局限性。在有距离的情况下，触觉便无能为力，它(与视觉不同)不能完整地同时掌握形状和空间、对象的比例关系①。此外，触觉，作为用来认识现实的双手的感觉，固然是它的有力方面（它可以直接接触对象，因此便避免了许多幻觉)，但同时在审美的意义上来说也是它的弱点。因为触觉的过程，正如前面已经说过的，它很有物质性，它并不具备视觉或听觉的那种精神的抽象性。

如果说，触觉被盲人和聋人用来代替视觉以感受或创造雕塑，那末嗅觉直到今天也没有被正常的人或不正常的人用来作为创作某种供人欣赏的艺术的基础。其原因显然有如下几点:

我们已经说过，嗅觉印象具有很大的刺激性，具有情绪影响的力量。各种气味在人的精神生活上有很大的作用②。

正是由于各种气味有其刺激性，所以它很容易和人的各种各样的印象及体验发生联系。比方，松子的气味能够在我们的记忆里唤起森林中自然界的表象。又如，屠格涅夫的小说《烟》里向日葵的气味，便成了里特维诺夫和伊琳娜两人的爱情的诗意的象征。

过去，人类一直是努力掌握各种令人产生快感的气味，并使它们为人类的关系服务，为人类的情感生活服务，这是很自然的。化妆香料的作用，便首先是这样，其中对自然界的改变是十分明

---

① 上述的O.И.斯科罗霍多娃所著的《我是怎样感受并想象周围世界的》一书的第二部，对于触觉的这些弱点，曾作了很好的说明。

② 各种气味对盲聋人有特别重大的作用(见斯科罗霍多娃所著《我怎样感受和想象周围世界》一书)，因为它可以在有距离的情况下发生影响，而触觉便谈不到这一点。

显的(例如各种香水，便是各种花朵中的芳香的精华等等)。

嗅觉的刺激性、明确性，似乎宜于使它们有审美的用途（如果特别注意到嗅觉不具备触觉的直接的物质性)。

但是，各种气味(确切地说是嗅觉)没有为形成相应的艺术思维体系所必需的另一种极重要的品质：嗅觉并没有概括性。

不论是视觉、听觉和触觉，都有很大的概括性。因此，便有视觉和听觉的色调和音阶概念，便有触觉的形状、大小、质地等概念。反之，要把各种嗅觉加以分类和概括①，虽有无数次的尝试，但都没有成功。我们经常是把各种气味作为某些具体对象的气味来加以判定的，虽然不同的物体也有相近的气味，但是把各种气味加以严密的概括的基础却依然是不存在的。

斯科罗霍多娃的经验很值得重视。她虽然没有视觉和听觉，她的嗅觉虽然十分发达，但是斯特罗霍多娃对各种气味的感受却象正常的人一样，是零碎的，是个别的。当然，嗅觉不能作为艺术的基础，作为艺术思维的基础，因为艺术思维所要求是首先是概括实有的现象，而不是机械地复制这种现象。嗅觉主义的作品，却不可避免地会陷入这种复制之中。

味觉也同样不能作为一种特殊的艺术的基础。味觉当然与嗅觉不同，它倾向于概括(酸、甜、苦、辣等基本范畴)。此外，味觉又和嗅觉同样能够同人的各种印象、体验发生联系（例如，苦盐味可以在记忆中引起海洋的综合表象)。但是，味觉的印象是比较贫乏的，远远不如嗅觉印象（在平常用语中使用食品的味道这一句话，其实它是味觉和嗅觉的总和，而且嗅觉占主要地位)。此外，味觉不仅很有物质性(这和触觉一样)，并且在实际上是和

① 关于这一问题，详见A.И.布伦什坦茵所著《味觉与嗅觉》一书，科学院出版社，1950年莫斯科—列宁格勒版。

吃喝的过程有关。这就使味觉根本不宜于作为一种特殊的艺术的基础。

由此可见，触觉、嗅觉和味觉，过去都未能成为形成特殊艺术种类的基础，这一事实不应当认为是偶然的。但是，我们要再度强调指出，所有这些感觉(依靠联想为手段)都间接而活跃地参予了视觉和听觉艺术中的艺术形象的感受和创造。

对艺术划分的各项原则作一概述，这就给我们指出了每一种艺术在反映现实的途径方面的独特性，指出了这一种或那一种艺术思维的长处及弱点。甚至组成部分最多的各种综合艺术，也无力把人们所感觉到的现实中的一切方面都表达出来；但是，在感性形象的可能性方面最有局限性的各种艺术，却都可以以综合的感觉经验的联想为手段，并依靠人的思维的概括力，克服这种局限性，以上这两种情况，都是十分明显的。

在本章的结尾，必须简要地谈谈音乐的特质，并阐明它在其他各种艺术中的地位。

音乐以听觉的感受和表象为基础，以声音形象为基础，所以它是需要加以演奏的“积极的”艺术。乐谱的创作和它的演奏，这是音乐中的两个必备的因素①。特别有趣的是下面一项美学问题：究竟是现有的音乐作品总谱重要，还是它的具体的音响重要？只要从本质与现象的辩证统一的观点出发，这个问题自然可以得到解决。总谱可以说包含着无数可能的演奏方案，从这种意义上说，它无疑是高于这些演奏中的任何一次演奏。但是，总谱既然未经演奏，那末它只是潜在的音乐，只是实有的音乐形象的一种可能性。因此只有演奏才能真正完成音乐的创造，演奏可以在广泛的

---

① 在即兴演奏中，乐谱的创作和演奏几乎是同时进行的。

范围内使音乐的优点和缺点得到增加或减少。

在前面，我们曾把音乐叫做表情的艺术。这无疑是正确的，不过要有一个附带条件：即音乐与舞蹈不同，音乐在配器的气氛中能脱出形象中的直接的人的范围，而这一点却是舞蹈所不具备的。甚至在一些平常谈话里，也可以找到对于音乐的最流行的看法，即把它看作在实质上是表情的艺术，是首先与人的体验相联系的一种艺术。我们常常说"富于音乐感的人"、"富于音乐感的小孩"，但是在类似的情况下，谁也不会想起来使用"富于美术感的人"或"富于文学感的小孩"这样的术语。

音乐，是供人欣赏的艺术，但是也有实用音乐的若干形式存在。比如，在军乐的信号中，欣赏的成分完全服从于实用的目的（某种声音信号必须是固定的、标准式的，在这里不能容许有幻想、丰富的创造——供人欣赏的艺术的基础）。

复杂的、多声部的汽喇叭声或带乐声的门铃声，可以作为一个相反的例子，来说明用供人欣赏的成分美化了纯粹实用的功能。但在两种情况下，我们都依然不能超出实用艺术的领域。

顺便指出，实用音乐的存在，便进一步说明过去那种把音乐艺术同建筑术相提并论的积重难返的见解是毫无根据的。如果说建筑学中实用的功能不能离开艺术的功能，那末实用音乐的领域却只是整个音乐的外围部分。在前面我们已说过，建筑艺术中的思维逻辑、材料、思维形成的美学原则等等，都和音乐中的这一切有深刻的区别。表面的相近（形象和形式的抽象）是不足为凭的。建筑艺术中的这种抽象，是由于必须从生活的实用方面调整艺术形象而产生的，在音乐中（非实用音乐）这种抽象却完全是由于另外一些原因而产生的（详见本书第四章关于声音的特质），这与日常生活便利的要求毫无共同之处。

只是在交响乐、奏鸣曲、四重奏等方面，也就是在器乐艺术方面来说，音乐才是简单的艺术。然而，在这些音乐形式中既然存在着标题，所以也有综合性的因素。其次，歌曲是综合性的，因为它所运用的是唱出来的语言。舞蹈音乐也是综合性的。不过，我们在舞剧和歌剧中所看到的，却是包括音乐在内的更为复杂的综合的艺术成分。

但也必须指出，在这些成分之内，音乐（既然是一种时间的艺术，而不是空间的艺术）当然比装饰建筑物墙壁的绘画更有力，更不可分离地与整体融合在一起。因此，当音乐成为综合艺术的一个成分，当上述的融合代替和压倒了音乐形象本身的特性时，对音乐的分析便特别困难了。

把音乐和其他各种艺术加以比较，同时又当心不把它和其他艺术混为一谈，这样才可以理解音乐的特性。

音乐美学历史中不乏以下两类见解：有的是把音乐的特性绝对化了（这样就使音乐和完整的人的思维，甚至和现实本身绝缘），有的则对音乐的特性估计不足（给音乐硬加上它所没有的、而且不可能有的可能性）。

造成这些错误的根源，往往是在于美学的分析生硬简单，不去分辨直接的东西和间接的东西，不去分辨内容的完整性和形式的局限性。

其实，不论是抽象的特性的标准，或者是非特性的标准，在评价任何艺术时都是不足为凭的，而是有害的。只有全面地去加以认识——一方面认识到任何艺术都有着想要多方面地、包罗万象地反映世界的倾向，另一方面也认识到由于某些艺术手段的限制而使这种倾向带有局限性，这样，我们才可以接近对于某种艺术的一般本质的理解。

三

马克思主义以前的音乐美学在阐述音乐实质问题方面的几个基本潮流

与人类思维的所有领域一样，音乐美学在自己的全部历史发展过程中也是唯物主义与唯心主义、辩证法与形而上学相互斗争的场所。

唯物主义和辩证法的先进因素每发展到一个新阶段，斗争就在这个新阶段上恢复起来。而且音乐成为唯心主义特别顽强地企图占住自己的阵地的领域之一。

在音乐美学中不同意见斗争的焦点一直是哲学上思维与存在的关系这个主要问题，包括了这个问题的起源论和认识论两个方面。争论的第一点是：音乐是否依赖于现实，它在自然中有无"类似之物"，抑或只是人们的自在的创作的产物？第二点是：音乐形象是如何、通过什么途径而出现的——通过对现实的认识，还是从意识本身而产生。

自然，关于音乐的实质的争论不免要涉及音乐的造型性问题，即音乐对客体、对现实的关系，以及音乐的表情性问题，亦即音乐对主体、对人、对音乐艺术的创作者和需求者的关系。

从古代到近代历史上许多最伟大的思想家都曾探求过如何完整地理解音乐的造型性和表情性问题（古希腊原始辩证法哲学家、

十八世纪启蒙派学者等等特别明显地表现出了这种倾向)。但是在过去仍然形成了一些以某一个因素为基础的美学流派。

可以提到很早的一个**造型说**的音乐美学流派。这个流派强调音乐对于现实的从属性，音乐对于外在世界的依赖性，现实中声音原形象的第一性和音乐形象的第二性。

音乐美学中的造型说以“摹拟论”为依据，这个理论，如所周知，是由唯心主义哲学家柏拉图创立，以后又为亚里士多德按照现实主义加以改造的。① 这个理论认为，音乐以自己的声音传达出现实中的声音现象。最早对音乐的起源和本质用这种观点进行阐述的范例，我们可以在前面已提到过的古代唯物主义者卢克莱修·卡尔的《论事物的本源》一文中看到：

> 人们在开始能够编出流畅的歌曲而给听觉以享受的很久以前，就学会了用口模拟鸟类嘹亮的鸣声。最早教会居民吹芦笛的，是西风在芦苇空茎中的哨声。②

卢梭在自己的《音乐辞典》(“音乐”一章)中以赞同的口吻引用的正是卢克莱修作品中的这一段话。而这不是偶然的，因为恰恰在十八世纪法国启蒙学者(狄德罗、孔狄亚克、拉谟、格路克、拉康姆波、拉谢别德等人)的音乐美学中，“摹拟论”得到了广泛的发展。

例如，狄德罗在他的《拉谟外甥》一书中写道：“歌唱……是对自然的声音或激情的表现的摹拟，如果作相应的变更，就可以看到，这个定义也完全适合于绘画、讲演、雕塑和诗歌……什么是

---

① “摹拟”一语，古代思想家使用时赋与的深度极不相同，有的更为外在(就词的本义)，有的更为内在(本质的再现)。但在所有的情况下，自外在世界的原形象中引出艺术形象这种倾向，却都是一致的。

② 梯特·卢克莱修·卡尔，《论事物的本源》，莫斯科—列宁格勒版，1936年第174页。

音乐家或歌唱家的榜样呢？这就是言语，如果榜样是活的和会思想的；这就是喧声，如果榜样是没有生命的物体”①。格路克（在写给《法兰西通报》主编的一封著名的信中）确定作曲家和脚本作者的任务就是“摹拟自然”②。对于标题音乐的激进的革新者列絮约尔来说，“音乐首先应当表情和造型；它的最高目的是——摹拟”③。

以后，“摹拟论”获得了许多反响。它显然是与唯物主义的反映论密切关联的——这也正是它的宝贵之处。但摹拟论采纳了形而上学唯物主义的反映论的根本缺点。这个缺点就是它的旁观性和消极性，归根到底，表现出了十八——十九世纪马列主义以前的西欧唯物主义的资产阶级局限的特征。

摹拟论将主体融化在客体中，实质上就是导向否定艺术思维的独立性、活动能力和概括作用。形而上学唯物主义的基本毛病，列宁的话说，“就是不善于将辩证法运用于 Bildertheorie（亦即反映论——作者注），运用于认识的过程和发展”④。

由此可见，摹拟论显然是有优点的，它确定了音乐形象对现实中原形象的依赖性，试图从理论上论证与音响表现领域有关的一切。

但摹拟论没有能阐明和解释现实在艺术形象中的变换，而归根结底，只是把艺术了解成现实的代用品。摹拟论表明了艺术在什么地方低于自然，但没能表明，在什么地方高于自然。此外，摹拟论不理解或没有充分理解这样一个事实，即音乐虽象所有的

---

① 德·狄德罗，《哲学选集》，国家联合出版社。

② L.诺尔，《音乐书简》，来比锡，1867，第16页。

③ O.福克，《音乐的革新者》，巴黎，1882，第26页。

④ 列宁《哲学笔记》，摘录版，第330页。

艺术一样，运用了表情和造型的一致，但它主要地还是表情的艺术，而不是造型的艺术。

当然，如果断言说摹拟论者否定了音乐与情绪世界的联系，否定了音乐的表情性，这也是不对的。相反的，他们经常谈到音乐的感情方面，谈到用音乐表现激情的问题。

我们在前面引证了狄德罗关于歌唱能摹拟“激情的表现”的话和列絮约尔所说的“音乐首先应当表情和造型”。作为典型的例子，还可以引用孔狄亚克的“感觉论”中的一段话：“当音乐摹拟鸟的歌声、雷、暴风雨、我们的叹息、我们的冤诉、我们的欢呼，当音乐以自己的节奏刺激我们的肉体去接受各种激情的状态和运动时，这时在音乐中就有摹拟而得的快乐……但与这种摹拟无关，音乐还传达给大脑以印象，这些印象通过全身并引起感情……”①。

可见，十八世纪的感觉论者和唯物主义者并没有否定音乐的表情性。还要指出，当代最杰出的辩证主义者之一的卢梭在《试论语言的起源》一文中写道，旋律“不仅摹拟，它还说话，而它的语言是非分节语，但是是活的、热烈的、激情的语言，它包含了比词语本身大一百倍的力量……旋律的声音不仅作为声音，而且还作为我们的感受和感情的符号影响着我们②”。

但“摹拟论”者终究是对表情性的实质估计不足的，他们常常倾向于把音乐的表情性与造型性分割开来，或者把表情性归结为造型性，把前者看作后者的从属职能。这如我们在上面已说过的，表现出了形而上学的唯物主义的旁观性，它虽然正确地提出了现实的第一性和音乐的第二性的问题，但没有能表明人类思维的相

---

① E.B.孔狄亚克，《感觉论》，全集卷三，第八章。

② 转引自H.戈尔德施密特所著：《十八世纪的音乐美学及其对音乐艺术的影响》，苏黎世及来比锡版，1915，第87页。

对独立性①。

音乐美学中造型说的缺点引起了表情说的出现，与之相抗衡，后者不以摹拟论而以感情论作为立论的根据。

造型说是在近代由法国的唯物主义和感觉论所发展起来的，而表情说则在德国的唯心主义和浪漫主义的观念中得到了特别的发扬。

不能不承认，表情说与造型说的对立，在一定意义上是有良好作用的，因为这种对立帮助克服了幼稚的唯物主义将主体融化在客体中的观点。在直观的唯物主义时代认识的能动性方面是由唯心主义所发展起来的这一马克思主义原理，为音乐美学中以上两个流派的斗争这个事实所证明了。

但提出了表情说的唯心主义导致了相反的、更为危险的另一极端。唯心主义要将音乐美学建立在主体与客体统一的基础上的企图没有成功，结果却将客体融化在主体中，使主体脱离了现实世界中发声的物质。

当然，如果断言说，表情说一直是将音乐归结为感情，从音乐的领域中完全排除了思想和抽象美学思想等等的体现，这也是不正确的。同样的，断言说表情说完全忽视了音乐与客观现实的联系，与人的感受、人的灵魂以外的一切事物的联系，也是不对的。

全部问题在于，感情论在唯心主义的音乐表情说中占了主导地位。唯心主义者正是在音乐中找到了感情的特别明显的统治地位，他们正是倾向于主要地、有时是绝对地把音乐的内容看作是人的感情、灵魂的“内在世界”的表现。

---

① 卢梭及其他和他观点一致的人谈到音乐的表情性时，都是从唯心主义出发的。

在德国唯心主义和浪漫主义美学学派的影响下，感情论获得了绝对的、片面主观的性质。

例如，按照德国反动的浪漫主义者诺瓦利斯的意见，“音乐家从本身取得本门艺术的实质，对他不能有丝毫摹拟的怀疑。”①

最有权威的、最杰出的德国唯心主义哲学家黑格尔认为，音乐“仅仅与具有完全直接性质的内在精神运动有关，可以说是与没有思想的情绪底音响”有关系②。黑格尔在他的《美学》一书的另一处中还宣称：“只有完全失去了客体的内核、所谓的抽象的主观性……才能具有音乐的表现。抽象的主观性就是我们的完全空虚的自我，这个自我没有任何进一步的内容”③。自然，黑格尔认为音乐的基本任务不是表现客观世界，而是传达“内在的自我”或感受底“无实体的内核”。按照叔本华的意见，音乐对外部世界是“完全独立的”，并干脆忽略了外部世界等等。

自然，唯心主义对音乐表情性的观念（与唯心主义的一般观念一样）从来也不是彻底的。不论在叔本华虚构出自己的没有意志的意志之前或之后，唯心主义都没能完全忽略掉客观世界。

例如，康德在自己对音乐的议论中摇摆于感性的、形式主义的和自然主义的观念之间，把音乐有时看作是“纯感情”的表现，有时看作是数学比例的游戏，有时看作是人类言语的反映。例如E.T.A.霍夫曼在《克莱斯勒主义者》中断言说，“音乐给人开辟了一个陌生的王国，一个与他周围的外在感性世界没有任何共同之处的世界。”但还是这个霍夫曼在同一著作中又恰恰谈到了音乐与

---

① 《诺瓦利斯三卷集》，莱比锡，第一卷，86页。

② 黑格尔：《美学讲演》。第一集，社会经济书籍出版社，莫斯科，1938，第30页。

③ 黑格尔，《美学》，柏林版，1955，第807页。

“外在的感性世界”的相互关系，把音乐看作“大自然的共同语言”，企图确定“到处存在”的声音与“仅存于人们胸中”的音调、旋律之间的联系和差异①。

还有另外一个世纪里的另一个例子。罗曼罗兰在《论音乐在世界通史中所占的地位》一文中写道：“……我们来看看音乐的实质，它的最大的意义不就是在于它纯粹地表现出人的灵魂，表现出那些在流露出来之前长久地在心中积累和动荡的内心生活的秘密吗？……音乐——这首先是个人的感受，内心的体验，这种感受和体验的产生，除了灵魂和歌声之外再不需要什么。”②但罗曼罗兰在同一文中（正如在其他的一些研究著作中）又把音乐的发展与社会的发展联系起来观察。罗曼罗兰在他的音乐史诗《约翰·克利斯朵夫》中不止一次地在音乐家的音乐和大自然的音乐之间作了平行的对比，甚至发展到认为，人们的音乐与大自然的音乐比较起来是可怜的，“艺术只是人投在大自然上的影子”。③

其次，还不能忘记，在唯心主义的表情说各流派中有着各种不同的倾向，有的进步些，有的反动些。这些倾向相当于浪漫主义的两个倾向，其中之一提倡将主观独立起来，更进一步就是提倡极端的个人主义和神秘主义（至少许林格和叔本华对音乐的“宇宙性”的“毕达哥拉斯式”的观念就是），而另一倾向则导向情绪的共同性、人性。

最后，还有不少人曾试图将音乐美学的表情说和造型说两种倾向加以调协，找到一种和谐或折衷。从以上所引的康德、霍夫曼、罗曼罗兰（以及许许多多其他人）的矛盾的公式可以明显地看

---

① 《E.T.A.霍夫曼十五卷集》，莱比锡版，第1卷，第37页，第321—322页。
② 《罗曼罗兰全集》列宁格勒版，1935，第16卷，第10及13页。
③ 见《约翰·克利斯朵夫》。

出，音乐思想家们没能躲避开由于音乐思维既与客观又与主观、既与外在现实又与人的感情领域有联系而产生的音乐底现实的、明显的矛盾。

十九世纪出现了大量关于音乐美学的著作，这些著述的特点就是两种或此或彼占有优势的基本倾向之间的经常冲突。

例如，亨利·海涅对于音乐的实质的考虑不就很典型吗？他在《论法国舞台》的第九封信中一开始就问道："但音乐是什么呢？这个问题昨天我在入睡前想了几小时。音乐具有一种奇妙的东西，我甚至要说，音乐——这就是奇迹。它处于思想与现象之间；它象一个偶然的中介物而处于精神与物质之间；它与二者都有密切关系，但又与二者有所区别：它是精神，但这是一种需要用时间加以衡量的精神；它是物质，但是这是能够不要空间的物质"①。

目光敏锐的海涅的这些考虑清楚地表明了音乐美学的基本问题的复杂性。十九世纪的音乐美学家没能克服这个复杂性，虽然，再说一遍，这样的尝试是不少的。

在A.B.阿姆布罗斯的一本曾流行一时的著作《音乐与诗歌的分野》(1856)②中，占主要地位的是美学折衷观念的总和，他力图把两个极端协调起来，找到一个为许多读者所接受的多元论答案。阿姆布罗斯虽将音乐的表情说和造型说加以协调，但没能提高到唯心主义之上，结果，就对感性事物与精神之间的似是而非的界限作出了一些肤浅的议论。由此就得出这样的结论："音乐——这是相反意义上的安泰。当它一旦触到大地，触到大地上的五光十色的感性现象，它就变得软弱无力，但当它更高地升入到一个不

① 《海涅全集》，莱比锡和维也纳版，图书馆学研究所，第四卷，540页。

② A.B.阿姆布罗斯，《音乐和诗歌的分野》，1889年俄译本。

受任何外在现象的拘束的普遍的精神生活中去以后，它就变得强有力了。"①

A.库拉克所写的一本生动的书《音乐的美》(莱比锡，1858 年)以其对于声音现象的真实艺术感而非常吸引人。作者在书中作了一系列的努力来论证现实在音乐中的人化反映的理论，但仍然是停留在唯心主义和唯物主义之间的半途上。

G.格尔维努斯的《亨德尔与莎士比亚。关于音乐美学》(莱比锡，1868)是当时一本杰出的著作。他严肃而有趣地提出了音乐音调与人类言语的音调之间的联系，从而指出了音乐中表情因素与造型因素的统一(难怪穆索尔斯基在他的自传式札记中给这本书以很高的评价)。F.豪塞格尔的《音乐是表情》一书具有费尔巴哈的人本主义的特点，汉斯利克的死敌 P.施奈德尔在《论音乐的造型能力》一书中坚持了音乐的造型能力与表情能力的统一，这些都不是没有意义的。

但所有这类著作都在不同的程度上清晰地反映出了十九世纪资产阶级哲学的衰退，反映出了哲学思想的犹豫和不彻底。

为了理解音乐的造型性和表情性的基本矛盾所作的努力，归根结底，只导致折衷主义。例如，V.库金和 H.泰纳的艺术哲学观念就贯串着这种折衷主义，他们的观念动摇不定，没有越出一些貌似深奥的公式的范围。②

但尽管两种倾向在继续斗争，十九世纪的资产阶级音乐美学仍越来越明确地倾向于唯心主义。

旧唯心主义学派所提出的表情说在这种条件下实际上获得了

---

① A.B.阿姆布里斯，《音乐和诗歌的分野》，1889 年俄语本第 57 页。

② 例如，库金所著的《真、善、美》，第 27 版，巴黎，1894 年，195—202 页；或泰纳所著的《艺术的哲学》，巴黎，1865 年，第 67—70、151—155 页。

统治地位：以主观为依据而将音乐艺术看作是人的感情、灵魂和情绪生活的表现的这种对音乐的定义成为最流行的了。

表情说之日益流行，这当然也有其道理，因为正是这种美学观强调出了音乐中的最宝贵的东西——它的人的内容，表明了音乐艺术的真正的情绪方面。但表情说的唯心主义倾向性从根本上仍然是有很大危害性的，因为这种美学观利用自己的广泛流行，而贩运了关于音乐形象的“不确定性”、“多义性”、“理想性”、“抽象性”和“独一无二性”这样一些典型的局部性的原理。

所谓“不确定性”，即是指音乐不能作明确的解释；“多义性”即是说这些解释可以因听者的意愿而异；“理想性”是指音乐不表现感性的东西；“抽象性”是说音乐没有实体性，脱离个别具体而独立；“独一无二性”是指音乐在大自然中、在外部世界里没有范例。

将这些似是而非的特有属性加于音乐之所以可能，不仅是由于听觉器官生理学和心理学当时处于比较低的水平，还由于摹拟论天真地生硬地找寻音调、调性、旋律音型等等的绝对意义上的等值物而受到反对。

但这只是在那时比较“聪明”的唯心主义反对暂时还不灵活而片面的唯物主义；因此，这种反对，效果是相当有限的，归根到底是没有根据的，导向了更为危险的片面性。

唯心主义美学企图论证音乐的特征，但忽略掉了主要之点——分析听觉感受和听觉形象的真正内容及其与其他感觉（首先是视觉）的感受的区别。

唯心主义美学放过了这个理解音乐的特征的唯一可能性，直接地着手阐述音乐形象的特征，作出了一系列极随意的揣测，同时都极力小心翼翼地避免将音乐与其他艺术作真正的比较。唯心

主义美学不是通过个别理解一般和通过一般理解个别，而是特别热衷地将音乐隔绝起来，将音乐与其他艺术割裂开来，然后再利用这种隔绝状态，把音乐与其他艺术的真正异同一律加以抹杀。

一个很明显的例子。在法国十八世纪音乐美学的哲学的动摇过程中，出现了音乐的“不确定性”这个概念。巴却、达兰伯尔以及他们的同时代人就已经使用了这个概念。

十八——十九世纪德国的唯心主义者特别顽强地坚持了不确定性这个属性。黑格尔、海德尔、叔本华、费舍尔、然·波尔·里赫特以及许许多多感情论者都采纳了这个看法。

黑格尔的典型的话，我们已经引证过了。按照海德尔的意见，“音乐……激起一系列内心的感情；真实而不清晰，不形象化，而只是极端地朦胧。”① 这种支持音乐的不确定性的论点逐渐地变得极为流行。里赫特说过“音乐的不确定的浪漫主义的性质”②，Ф.格里尔帕尔采尔说“朦胧的感情”是音乐的领域（汉斯利克以特别强烈的同情口吻引用了他的议论）③，В.库金说过不确定的和朦胧的音乐“表现一切又并不特别表现什么”④，——这就是拥护不确定性属性的几个例子，要举的话还可以举出许许多多。

音乐的“不确定性”属性从逻辑上导致“多义性”的属性，即音乐形象不能有一个一致的解释，可以根据主观的意愿而作完全不同的理解。这里只引两段话作为说明。К.М.威柏在关于小说《音乐家的一生》所写的《想法和意见》一文中说：“音乐的语言本身包含着如此多的不确定的东西，它给个人的感情以如此宽广的独立

① 转引自摩斯的《音乐的哲学》，斯图加特版，1922，第18页。

② 《美学的学派》，第23节。

③ 汉斯利克，《音乐的使命》，柏林版1885，第353页。

④ 库金《真、善、美》摘录版，199页。

感受的境界，以至只有个别的、谐调到共鸣的个人，才能与作者齐步沿着他的感情所走过的道路前进……”①根据V.库金的话说，音乐的力量就在于它能够“给想象开辟无限广阔的境界”。音乐“根据自己的力量而行动；它具有宽广、快速、有力、温柔等等表情，但将其他的一切就付诸想象，想象在这一切中只得出它所希求的东西”②。不难理解，多义性的观念必然会要导致否定音乐的现实内容以及这个内容的具体性和思想倾向性。

在音乐的“理想性”属性里特别清楚地表现出了唯心主义音乐美学观的根源。当然，浪漫主义者因此而极为乐意地在一切艺术中给音乐戴上了桂冠，认为音乐艺术具有脱离实际生活、脱离物质而作最为自由的和超然的“翱翔”的特征。“音乐认为感性是理想化的东西”，“声音可以说是使理想化的东西从物质性的羁绊中解放出来”③，——黑格尔的这些话给许许多多的追随者提供了依据。黑格尔一方面不得不承认人们的声音、快乐的欢叫、涕泣等等是音乐的根本材料，但他作为一个唯心主义者，却强调了这一切在音乐艺术中的完全改观和理想化。他摒弃了机械的摹拟论，却又陷入另一极端，与物质相比夸大了主观、“精神”的作用。黑格尔的唯心主义在这里也象在其他一切方面一样，给他的辩证观的企图以致命的损害。但仍必须强调指出，黑格尔这个被许多唯心主义美学家(如左列格尔或费舍尔之流)所庸俗化了的公式，仍获得了极广的流传，并一直被用作工具来攻击音乐决定于现实的实际声音这样的理论观点。

音乐的“抽象性”属性的基础也是由黑格尔所充分发展起来

① 转引自俄译文《苏维埃音乐》，1935年第10期。

② 《真、善、美》，摘录版，198、200页。

③ 黑格尔，《美学讲演》，第一卷，莫斯科版，1938年，92页。

的。在这个观念中，辩证法的倾向（关于音乐形象的概括性）为唯心主义所歪曲和压抑——将概括归结为某种感性以外的、精神以外的实体。将音乐看作形而上学的普遍事物的表现者这种观点，是由叔本华所确立起来的。按照他的定义，音乐所表现的“不是这样或那样个别的和一定的快乐、这样或那样的悲哀、或痛苦、或恐惧、或狂欢、或喜悦、或心灵的宁静，而是表现快乐、悲哀、痛苦、恐惧、狂欢、喜悦、心灵的宁静等的本身，某种程度上是 in abstracto（抽象地）……”①。R.华格纳断言说：“音乐所表现的东西是永恒的、无限的和理想的；它表现的不是某一个个人在某种状态下的激情、爱欲、郁闷，而是激情本身、爱欲本身和郁闷本身”②，这实际上只是抄袭叔本华的想法而已。例如，恩盖尔在《音乐的美学》（1884 年）中断言说，音乐本身包含有“一切艺术的内容，但这是以抽象概括和不确定的方式”③，这已经变成一种美学上的老生常谈了。结果音乐的抽象性的观念也变得极为流行，许多作者都引用它，认为它确切而深刻地表达了音乐艺术实质的最重要的一个方面。

我们不准备专门谈音乐的“独一无二性”属性，因为上面已经引用了一些在这方面的典型言论。

从对上述几种属性的内容的简单论述中可以看出，它们之间有着密切的联系，它们同是为唯心主义世界观的倾向所贯串着的。当然，不应由此作出结论说，上述所有的观念都是荒谬的，都应当摒弃。常言说，没有火就不会冒烟。列宁写道：“从粗陋的、简单的、形而上学的唯物主义的观点看来，哲学唯心主义不过是胡

① 叔本华，《世界是意志和观念》，第三版，1859，第一卷，52 节。

② 华格纳，《一个幸福的晚上》。

③ 转引自摩斯，全集第 400 页。

说。相反地，从辩证唯物主义的观点看来，哲学唯心主义是把认识的某一个特征，部分片面地、夸大地发展(膨胀、扩大)为脱离了物质、脱离了自然的、神化了的绝对”①。

唯心主义的美学在表征和阐释我们上面所分析的一些音乐的属性时，再清楚不过地表现出了这种片面和夸大的特征，表现出了它不善于从艺术的各种矛盾方面表明艺术里的认识过程。

试以“不确定性”和“多义性”二属性为例。确实，如果机械地与——比如说——绘画的形象相比较，音乐的形象似乎是不明确的，可以作许多的解释。但不能将它们的“不确定性”和“多义性”绝对化。第一，应当表明，“不确定性”和“多义性”在很大程度上亦为造型艺术所具有，实际上不可能单义地理解一张油画或一件雕塑品。第二，应当表明，这种“不确定性”和“多义性”反映了认识艺术(与认识生活同)的复杂过程，在这个过程中，思想意识的区别、知识水平的区别以及年龄、气质等等等等的不同，都起着极重要的作用。第三，应当表明，这个过程无论如何总是从不明确引向明确，从不同引向一致。

例如说，古典艺术作品在社会人的意识中逐渐确立的过程，这不是走向最充分地认识这个作品、走向对于它的统一意见的确立的道路还是什么呢？在每一个个人的意识中，随着他愈益深入地了解某一部艺术作品，也进行着类似的过程。我们所指出的“第一”、“第二”和“第三”有助于确定音乐与其他艺术的密切关系。

第四，我们考察音乐所确实存在着的、相对的“不确定性”和“多义性”特征时，不能从音乐艺术的特别的“唯心主义的”性质中去引出这些特征，而应当从作为音乐形象的物质本体的听觉感受

① 列宁，《哲学笔记》，国家政治书籍出版社，1947，第330页。中译本，人民文学出版社，第411页，——译者注。

本身的性质和特点中引出这些特征。只有走这条道路，才能不脱离其他艺术，而是在与这些艺术的矛盾的统一中，确定音乐的特有的性质。

研究了曾标榜一时的“理想性”属性和“抽象性”属性之后，应当表明，这两个属性只是在表述音乐作为意识形态的特点时，只是在观察音乐思维所特有的概括性时，才是有意义的。音乐并不比另外任何一种艺术更富有“理想性”，因为所有这些艺术都是意识形态，而不是实践活动。① 但同时，正如我们以后所不得不谈到的，音乐的感性方面完全不消失在“理想化”之中，恰恰相反，音乐在所有的艺术中恐怕要算是最富刺激的了（甚至是就生理学的意义而言）。最后，分析音乐的特殊局限性的、但绝不是不存在的实体性的可能性时，应当表明，流行一时的音乐的“抽象性”完全不具有绝对性；一方面，绘画和雕塑都在很大程度上也都是“抽象的”，而另一方面，音乐在很大程度上也是“具体的”。因为任何一个艺术形象(其中也包括音乐形象)，如果不存在于一般和个别的统一之中，就是不可想象的，说艺术能表达出“一般的激情”、“一般的爱情”，而同时又不表现“具体的”激情和爱情，这种观念是错误的，形而上学的，唯心主义的；它力图把音乐说成是一种完全特殊的艺术。

关于音乐的“独一无二性”属性，情况也是一样。这里也仍然

---

① 不是雕塑家或钢琴家的体力构成雕塑或音乐的实质（虽然雕塑家这样的劳动在雕塑的形象中留下自己的痕迹，而钢琴家的劳动则由听众与其共同体验的，——因此，表格式音乐〔Графическая Музыка〕和不用肌肉的音乐演奏等把戏没有成功)。石匠和雕塑家可以花出同样的劳动，但前者作出一个实际有用的产品，而后者则作出意识形态的、美学的产品。把大理石或色彩的“物质性”与声音的“非物质性”对比是极幼稚的，（虽然不只一次有过这样的事!)这样的话，就不应当谈声音，而应当谈喉咙、乐器等等了。

是应当在与其他艺术的联系中来表明音乐，应当表明，所有艺术的形象从来也不是现实事物和现象的机械翻版，从这个观点看来，一切艺术都是“独一无二的”，因为，不论是画在画布上的风景，也不论是大理石雕出来的雕象，无论如何也不能与真实的风景或人体相等同。但同时还应表明，所有的艺术(其中也包括音乐)在现实世界中有类似之物，因为它们是反映这个世界；音乐的似是而非的“独一无二性”，只是音乐走着一条特殊的、与造型艺术不同的、为它所特有的概括的道路的结果。

由上述可以看出，在机械唯物主义和唯心主义基础上发展起来的音乐美学的造型说和表情说碰到了这么严重的困难。

音乐美学的造型说论证了音乐依赖于现实、依赖于外部世界的事实，但却严重地对艺术中最主要的东西估计不足，——这就是艺术的人的内容，因此，归根结底，贬低了艺术和人。

音乐美学的表情说正确地抓住了艺术的能动性和独立性这个事实，以及音乐中表情的特殊作用。但是，这个在过去由唯心主义学派所发展起来的美学流派没能解决对艺术的主观和客观的统一底认识过程问题。表情说提高了艺术，使它具有了诗意的魅力(这就是它获得极广泛的流传的最重要原因)。这种美学观，虽然致力于达到观念的统一，但仍然是将主观与客观割裂开来或者是将客观融化在主观之中。音乐美学的表情说的功绩在于它初步地探讨了音乐形象的一系列逻辑范畴和方面。但这种探讨是从唯心主义立场出发的，经常导致于把问题本末倒置。

除音乐美学的造型说和表情说外，还应指出另两个美学流派，这两个流派实质上不是要解决，而是要避开分析音乐的实质方面的基本困难，一种是以感性为依据，另一种则以逻辑为依据。

这就是快乐主义的和形式主义的音乐美学论。

快乐主义的音乐美学倾向在古代就已出现，并且常常是与形式主义的倾向相交织的。例如，叙利亚人费罗德姆断言说，音乐不能摹拟任何东西，不能影响人的精神生活；音乐的旋律和节奏因素具有纯形式的性质，而音乐所给予的快感，类似于烹调艺术产品、吃饭和饮水带来的快感。①

很久之后，在十八世纪，快乐主义的音乐美学观由于当时流行将艺术作为细腻的感性享受的源泉而获得广泛的流传。快乐主义常常作为一个组成因素而掺入美学表情说和造型说的原理之中。例如，卢梭虽对音乐形象的造型性和表情性问题极感兴趣，但在《音乐辞典》中给音乐下定义时是这样开始的："……将声音组合成悦耳的东西的艺术"。这个定义为他的许多同时代人所乐意地重复着（例如，连达兰伯尔也曾强调了音乐音响的纯感性魅力）。

以后，由于罗西尼的获得声望，美学快乐主义又一次流行一时。斯丹达尔特别着重地描写了音乐所带来的"肉体的享受"，"纯肉体的、机械的快感②"，他的思想是代表了当代一定的音乐需求者的范围的。"音乐狂"、"悦耳性"这些典型传统的形成，是与对音乐（以及整个戏剧艺术）的快乐主义观点密切联系着的。音乐狂的基础就是：浸沉于愉快地刺激神经的音乐本性之中，将音乐比作可口的食品、饮料等等。

显然，在印象主义发展的时期中，快乐主义的音乐美学观又

---

① 例如，Ст.马尔库斯的《战斗的形式主义者E.汉斯利克》（《苏联音乐》1949年第8期）；或《古代的音乐文化》，音乐出版社，1937，第31页；或K.舍夫克的《音乐美学史》，柏林，1934，第164页。

② 斯丹达尔，《罗西尼的一生》，序言。

重新被着力地宣扬(我们至少可以回忆一下K.德彪西的话，他说音乐的目的就是“带来快感”)。

当然，不应当认为快乐主义的音乐美学观是完全没有基础的。

如果说音乐美学的造型说的基础是音乐形象的摹声性，而音乐美学的表情说的基础是音乐形象的情绪性，那么，快乐主义的音乐美学观的基础就是音乐艺术的心理生理的刺激性。从这个角度来看，音乐的能力是很大的——它对神经系统和生理过程的作用是特别强烈的。音乐印象的这个方面不止一次地引起过生理学家们的注意。①

因此，就不应当忽略掉快乐主义的音乐美学观的现实基础——音乐影响人的心理生理活动及引起愉快和不愉快的感觉(有时是很强烈的)。

但是快乐主义的音乐美学观由于其极端的片面性而不是有根据的。它实际上否定了音乐的思想形象内容，把音乐等同于食物、饮水、冷、热等等之类的纯物质动因。其实，音乐作为艺术，它的纯感性因素只是从属的东西。对音乐的“生理上的”感受，这种现象不是很少的，但在这种情况下，当然是不存在对音乐的艺术理解的。

形式主义的音乐美学观应当认为是快乐主义的音乐美学观的一种对面物(虽然这两个极端有时是一致起来的，例如上面曾提到的费罗德姆)。前者是企图完全诉之于感性，后者则完全诉之于理性。但两者都否定了音乐的内容。

---

① 见И.М.多格里所写的《音乐对人和动物的影响》(喀山，1888)及И.Р.塔尔汉诺瓦所写的《论音乐对人的机体的影响》，(《北方通报》杂志，1893，第1、2期)。

形式主义的音乐美学观（以及其他主要的美学流派）都溯源于古代。例如，我们可以从毕达哥拉斯及其门徒的观念中找到这个根源，他们宣扬了数就是事物的实质的学说，将音乐与数学作了典型的对比。

以后，这种观点得到了许多的反响。例如，莱伯尼茨的著名的定义就有这种观点的影响，他说音乐是“灵魂在数学中的练习”。再后，在康德、许林格、叔本华及其他许多人的美学系统中也出现了将音乐与数学、与毕达哥拉斯的“世界和谐”的抽象形式相比较。在一系列专门的音乐理论论著中，例如在对位法的论著中，不止一次地出现了毕达哥拉斯主义的数观念的影响。

音乐的形式主义的数理论是深深错误的，因为它剥去了音乐艺术的血肉和现实生活，把质量的多样性归结成数量。在这里应当回忆起列宁指出的黑格尔的一个“中肯”的意见：“思想的规定性愈丰富，它的关系也就愈丰富，因而，思想通过数这种形式表述出来时，一方面就会愈加紊乱，另一方面就会愈加随意和没有意义”①。

十九世纪形式主义的音乐美学观提出了另一个流派，这个流派在某种程度上避免了枯燥的数的繁琐哲理，而宣扬了“音响形式”的理论。E.汉斯利克就是这种美学观的宣扬者，但我们可以在他以前很久就在黑巴尔特及齐麦曼及其他人那里看到这个流派的萌芽（与毕达哥拉斯学派一起）。例如，黑巴尔特提出这样一个美学纲领：形式——这就是一切，而物质（即形象的现实的、感性的内容）——什么也不是。”A.齐麦曼提出了这样一个原理：音乐似乎只表现动力，表现“一般的”运动，——这种表现处于这个运动的

① 列宁，《哲学笔记》，第91页。中译本，人民出版社，第120页。——译者注。

内容之外，并抽象于任何感性具体性之外。①

但只是在汉斯利克的《论音乐的美》(1854)一书出版之后（顺便提到，这是献给P.齐麦曼的），形式主义的音乐美学观才获得了广泛的规模，并从音乐家们那里引起了特别多的反响。

乍一看这似乎很令人奇怪：这么一本肤浅的、矛盾百出的、哲学上外行的著作，引起了这么热烈的共鸣，共鸣的最后回响甚至继续存在到今天。但汉斯利克这本文笔锋利的、不无辛辣的幽默讽刺的小书，用一些最易于吸引不很爱作哲学探讨的专家们的手法，有力地吸引了人们的注意，他的手法是：虚假的明朗而肯定的思想，克服音乐美学中最"可诅咒的"问题时的虚假的轻松和简单化。

汉斯利克似乎是说，何必伤脑筋来研究现实在音乐中的反映问题，音乐的造型性、表情性等等问题呢？音乐的内容——这就是音乐本身而已；如果"门外汉"或"感情的人"愿意考虑——音乐是快乐的或是悲哀的，它表现什么和如何表现，那末对音乐家来说，重要的只是——音乐是好的还是坏的。

这一切看起来表达得斩钉截铁似的明确清晰，口气是这么权威。而且汉斯利克（至于是不是有意识的——这不重要）在奉承专业的音乐家们，顺便给了观众一顶"门外汉"的帽子，说他们对音乐一窍不通，只会傲慢地、几乎病态地感受音乐。汉斯利克凶猛地与音乐美学的造型说和表情说战斗，嘲笑快乐主义的音乐美学观，但实质上，他是宣扬了音乐欣赏的关门主义（音乐——只为了专业音乐家！）。

---

① 见艾尔立赫著《从康德到今天音乐美学的发展》一书的第七章，莱比锡1882年版；R.瓦拉谢克所著《声音艺术的美学》一书的《形式主义美学》一章，斯图加特 1886 年版。

在汉斯利克的书中我们可以找到许多唯心主义的老生常谈。如把美理解为无目的的东西，将艺术归结为幻想——“纯粹的观察”的活动，把艺术的内容看作某种外在的、甚至对形式也完全无关的东西，断言说音乐在大自然中没有类似之物等等等等。还可遇到不少任何一个唯心主义者所必不可少的不能自圆其说的地方。

汉斯利克的基本论调表达在一系列简练的公式中。按照汉斯利克的意见，“音乐作品的美是某种纯音乐的东西，即在于声音的结合之中，与任何陌生的、音乐之外的思想领域都没有关系”①。作曲家所描绘的思想，首先“乃是纯音乐的思想”②。“音乐在感情中所能描绘的，如果不是感情的内容，还是什么呢？描绘的只是感情里的动态的一面”③。

汉斯利克津津有味地咀嚼着运动的概念，把运动作为音乐的实质。汉斯利克的所谓音乐思想的运动——只是空洞的虚构、赤裸的形式，因为在这个概念里汉斯利克没有放进去具体内容、感性的确定性、联系和关系。

汉斯利克巧妙地玩弄了音乐美学的造型说和表情说的幼稚的缺点和漏洞，而达到了自己的主要的结论，即“音乐的内容——即运动着的声音形式”④。

汉斯利克所有其他的议论都只是说明和论证这个基本论纲（顺便一提，汉斯利克坚决地摈弃了将音乐与数学相比较的观点⑤，而这种观点在黑伯尔特和齐麦曼那里还起着作用）。

汉斯利克的公式的外在的简单性和警句式的清晰性，再说一遍，帮助了他的理论的传播。《论音乐的美》这本小书的危害性是很大的：尽管有许多的批评，但汉斯利克的一系列原理仍直接或间

①至⑤ 均见汉斯利克所著《论音乐的美》，莫斯科1895年版。

接地为许多音乐家所吸收。

以后，由于帝国主义时代反动的资产阶级形式主义艺术的发展，汉斯利克的“学说”得到了许多拥护者。确实，汉斯利克宣称，悦耳性①是音乐的基础，而各色各样的最新的形式主义者却极力地追求刺耳。但他们由于在音乐没有内容（汉斯利克用形式的内容这个概念表达了无内容性）这个问题上思想一致，过去和现在都原谅了汉斯利克的这个老调。断言说音乐既无内容又无形式②的卡茨所极力“超越”的，不是汉斯利克吗？

与具有一定价值的表情说的、造型说的和快乐主义的音乐美学观不同，形式主义的美学观是一个彻头彻尾的错误的流派。前几种美学观的基础是片面的，但是是现实的。形式主义美学观的“基础”，却是对于艺术的逻辑基础的曲解。

说起来似乎令人难以置信，恰恰是形式主义美学观没能论证艺术中的形式，因为它否定了形式的必要基础——内容。在这方面具有代表性的是，汉斯利克把音乐比作万花筒，这个比喻有意无意地把音乐形式说成是偶然性所随意造成的。

造型说的音乐美学观的实质是观察和认识世界的一种旁观态度。表情说的音乐美学观依据于人的情绪能动性。在快乐主义的音乐美学观中，最高的准绳是感性的享受。

而形式主义的音乐美学观则把智慧底空洞的、无目的的游戏和枯燥的、狭隘的职业性提到首位上来，极力“用代数”来论证“和声”，与外部世界、人类社会、生命的活生生的感情隔离开来。

因此不难发现（即使对汉斯利克而言），形式主义的美学观实际上是导致于消除美学，以音乐理论和技术的材料来偷换掉音乐

---

① 见汉斯利克所著《论音乐的美》，莫斯科1895年版。

② 马尔库尔，《战斗的形式主义者汉斯利克》（见《苏维埃音乐》1949年第8期）。

艺术的基本的、最重要的问题。

当然，上述四种音乐美学的基本流派绝不是包括了所有的美学体系和学说的倾向和流派。

十九世纪下半叶和二十世纪之初，在音乐美学方面出现了极多的折衷倾向，其内容又是极为不同的。特别触目的是这些美学倾向的“实证主义”性，表现在实验的科学性(或伪科学性)与哲学概括的软弱无力之间的矛盾上。

“实证主义”音乐美学为了经验主义而摆脱哲学的意向，反映出了资产阶级社会中科学和哲学思维的典型发展道路。

可以举H.海姆霍尔茨的名著《关于声音感觉的学说是音乐理论的生理学基础》① 为例，在书中学者作了极宝贵的经验研究，但结论却是苍白无力的美学观点的折衷主义——甚至到了同情汉斯利克的形式主义的地步。

在其他一系列著作中没有海姆霍尔茨的著作的科学性优点，但占主导地位的却是一种伪科学，是旧观念与新经验材料的混合物。

“实证主义”美学极力剽窃了摹拟论、感情论以及快乐主义的和形式主义的音乐观中一系列单独的原理。但这一切合在一起，就成为一个观点、思想和意向的大杂烩。真正的音乐哲学为音乐的理论和历史所代替，变成了简单地叙述一些用零散的、一般地是极为矛盾的美学原则所硬凑在一起的音乐音响学、生理学、心理学中的事实。

例如，前面曾提到过的原始社会音乐艺术的著名研究家R.瓦拉谢克(1886)的《音乐美学》就很典型，他在书中详尽地叙述了

---

① 见该书1862年德文第一版。

并常常是很尖锐地批评了许多美学学说，但自已却原来也是一个实证主义式的折衷主义者和经验论者。

J. 康巴列在他的《音乐，音乐的规律，音乐的进化》① 一书中就写了不少骗人的深思遐想和美学的老生常谈，其中有一个警句和贯串的定义："音乐是用音响思维的艺术"。这本书中虽然有一系列在艺术上很深刻的意见和宝贵的观察，但其主要特点仍然是语意模棱两可，仍然是经常的追求一个所谓"黄金的中心"，亦即各种美学倾向的混合。

在C.拉罗的《科学的音乐美学纲要》② 中，连康巴列的艺术感觉也没有。这是为博学所累并极力回避美学基本问题的经验论者的一本最典型的"学术"著作。拉罗宣扬一种能将"形式主义"和"伤感主义"两个极端调和起来的"总体美学"。难怪这篇令人厌烦的博士论文要被德国这种美学倾向的代表人物H.利曼③ 所大加赞赏了。

最后，"实证主义"美学的低级路线，既没有个别论点的艺术洞察力，也没有"科学机构"的壮观，也没有教育学的学究气，只不过是典型的"业余科学活动"的例子而已④。

形式主义的音乐美学观，毫无疑问地应被看作是资产阶级反动美学中最有战斗力的和最危险的一种。但是在"实证主义"美学的各种分支中（直到马赫主义和弗洛伊德主义），仍能清晰地看出在资产阶级社会的条件下美学思想的分裂。

* * *

---

① 1907年巴黎版。

② 巴黎 1908 年版。

③ 利曼，《音乐美学的要素》，柏林和斯图加特，1900年版。

④ 例如波该与德内里阿兹的巨著《音乐与内心的生活》，巴黎1921年。

以上我们主要是谈到一些音乐美学理论家的观点。

当然，不应忘记，杰出的作曲家（如莫扎特、贝多芬、威柏、舒伯特、舒曼、肖邦、李斯特、瓦格纳、勃拉姆斯、德沃扎克、斯美塔那、贝辽兹、比才、威尔第、格鲁克、德彪西等人）的创作实践在大多数场合下都克服了他们同时代占统治地位的音乐美学的局限性的或错误的倾向。但同样毫无疑问，这些占统治地位的美学倾向对作曲家的观点具有强烈的影响（常常是阻碍、甚至是束缚的作用）。

例如，许多伟大的浪漫主义者和非浪漫主义者对于过分夸大艺术主观的意义的音乐美学表情说的一系列片面观点就很欣赏。另一方面，许多标题音乐的杰出的代表者却过高估计了音乐美学造型说和"摹拟论"的正确性。快乐主义的、形式主义的和"实证主义的"音乐美学倾向就渗入到创作观点和创作实践中去（这在上世纪下半叶开始表现得特别明显）。

直到现在，我们还没谈到俄罗斯的革命音乐美学的基本倾向。

在说明它的几个特征的时候，首先要指出从十八世纪末起俄国先进思想发展的革命民主主义性。

作用加强着反作用：沙皇的反动压迫增大了在俄国社会内部成熟起来的革命的力量。在俄国形成了与德国的实质上是小资产阶级发展或法国大资产阶级发展极不相同的条件。在俄国，进步事物获得了鲜明的人民性。因此，拉吉谢夫的与其社会解放思想融合为一的唯物主义，是与十八世纪法国旁观的唯物主义有着原则的区别的。也因此，在俄国没有形成一种与德国唯心主义学派相似的、提倡思维的抽象能动性的学派。

俄国先进音乐美学观的主流，部分地是通过克服西欧音乐思想家所极明确地表现出来的思想片面性而发展起来的。这又是由

于，俄国的文化活动家比西欧活动家在更真实而直接的意义上认为自己是人民的思想家。而当时在欧洲，资产阶级的解放和统治造成了一种社会自由的假象，并利用自由主义的保险阀使知识分子脱离人民，而松弛了革命的力量。

俄国的先进思想家从十八世纪末和十九世纪初就以敏锐的眼光看透了西欧伪进步的资本主义制度的日益暴露的全部毛病。俄国的进步思想家们完全没有象西欧许多启蒙思想家一样天真地相信了资产阶级社会，而使自己的智慧的明朗性受到蒙蔽。西欧这些启蒙思想家的盲目性很快就为失望所代替，这种失望产生了浪漫主义的一切严重的矛盾。最优秀的俄国人既没有盲目性，也没有失望，他们对资本主义的看法日益巩固和成熟了，他们认识到资本主义是与人类进一步的发展深刻对抗着的制度，应当与这种制度作斗争，战胜和消灭它。

在把唯物主义与革命的农民民主主义思想相结合的拉吉谢夫之后，俄国出现了别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫，他们的唯物主义观点仍然是与改造人类社会的实际革命斗争相结合的。俄国人民群众的革命毅力是如此的伟大，以致，国家在文化和经济上多少世纪来虽一直是落后的，但仍然出现了一些宣扬理论和实践的统一、认识和行动的统一，在改革前的末期(四十——五十年代)就已经完全接近于辩证唯物主义和历史唯物主义的人物。

确实，当时俄罗斯音乐在思想政治积极性方面是显然落后于俄罗斯哲学和艺术文学的。但在音乐创作领域里，在音乐美学观念的领域里，仍能感觉到整个俄国先进思想的革命民主主义发展的最有成效的脉动。

特别是不能不指出，俄罗斯的音乐美学思想在克服音乐美学

的造型说和表情说的极端性方面作了许多贡献。

将音乐解释成不仅是表情的而且是造型的艺术，这样的意图，在A.H.谢洛夫的著作中表现得非常清楚。这种意图在B.B.斯塔索夫的作品中则成为固定的方向，他致力于证明音乐除了感情内容之外，还具有实体性和“景象性”。他的这种努力是难以过高评价的。

另一方面，还必须强调指出，许多俄国先进的音乐思想家与形式主义的音乐美学观论点进行了经常的和不可调和的斗争，他们还反对了快乐主义的音乐美学观，反对了形形色色的“悦耳论”（这里可以提到Φ.奥多耶夫斯基，A.H.谢洛夫，B.B.斯塔索夫，Ц.A.居伊）。

如果说，先进的俄罗斯音乐美学由于国内解放运动的革命兴奋剂和阶级矛盾的特别尖锐性的刺激，向音乐艺术的唯物主义和辩证主义的理解迈出了一系列勇敢的步伐，这将不是夸张的。

同时，如果将俄罗斯的音乐美学观（尽管它有着许多独特的特征）与西欧的音乐美学割裂开来，当然也是不对的。上述两者是在紧密的联系中发展起来的，因为俄国的音乐美学家很仔细地研究了西欧音乐思想家的经验。

在俄罗斯的音乐美学史中很容易发现上面分析过的五种音乐美学流派的痕迹。

例如，在A.Д.乌雷贝雪夫或Φ.托尔斯泰（罗斯齐斯拉夫）的一系列对音乐的阐述中，我们可以发现音乐美学的造型说的特征，而在Д.Ю.斯特鲁依斯基（特里隆斯基）或M.Д.列兹维的一系列言论中，则可以发现表情说的因素。A.H.谢洛夫和B.B.斯塔索夫，如上所述，曾企图在对音乐的理解方面将表情说和造型说有机地结合起来。但前者不止一次地脱离了综合而倾向于表情

说，后者则倾向于造型说。也曾有不少快乐主义音乐美学观的拥护者（例如，将音乐认作是“悦耳”的手段的“意大利迷”的批评家）。Г. А. 拉罗什就是形式主义美学、“汉斯利克主义”的一系列原理的宣扬者。最后，十九世纪末和二十世纪初，在俄国出现了相当多的属于“实证主义”美学流派的著作（至少可以提一下Л. А. 萨凯蒂的论文和著书）。

俄罗斯古典作曲家的实践的、创作的美学观（也象他们的西欧同行的相应的美学观一样）在很大程度上克服了美学理论的某些既定陈规。但即使在这里，这些陈规的一定影响、某些美学的片面观点的作用仍不可避免地表现了出来。从这个角度上来看，我们就可以谈到例如格林卡美学观中对浪漫主义的让步，穆索尔斯基美学观的自然主义谬误，柴科夫斯基美学观中对美的抽象理解因素，里姆斯基-柯萨科夫的美学折衷主义的特征。

由于阶级社会的历史条件，俄罗斯古典音乐美学在建立一套完整的、全面的和彻底现实主义的对音乐艺术的观点方面，只是开始和继续了这个斗争，但还没有完成这个斗争。

世界帝国主义时代的到来以及上一世纪八十和九十年代俄国历史的转变，对俄罗斯音乐美学以后的命运产生了很坏的影响。革命民主主义运动的衰落、反动派的暂时当权、民粹派的蜕变——这一切都阻滞和毒化了整个俄罗斯音乐的进步发展，导致了音乐批评的削弱，导致了现实主义、民主主义和爱国主义立场的丧失，造成一种典型的不相称现象：关于音乐的书籍、小册子和期刊数量在不断的迅速的增长，而同时书刊的思想质量水平却在降低。

在这个时期中，俄罗斯音乐美学变得越来越暗淡无光，而日益与西欧世界主义的“实证主义”美学流派相接近，后者只是一成

不变的美学陈规旧套与零散的经验材料的混合物而已。颓废主义的到来加强了这个可悲的接近，于是，只有十月社会主义革命，只有长期的思想斗争，才能恢复历史上世界音乐美学最优秀的、进步的成果的真正意义。

谈到恢复的时候，我们当然不能仅仅只谈到恢复。历史上最杰出的音乐思想家，从古代的哲学家直到十九——二十世纪的音乐批评家，他们的功绩是伟大的。但他们的学说的缺点、缺陷和不彻底性也是极显著的，特别是在分析和评价音乐的实质方面。不能忽略这样一个事实：历史上没有一个美学家能够成功地克服掉音乐美学的表情说或造型说的片面性，而建立起彻底的辩证唯物主义的音乐观。

我们也暂时还没有建立起这样的音乐观，而对于音乐实质的片面的、错误的(主要是"表情说的")观念，却经常地表现出来。

我们一方面要对历史上世界音乐美学的优秀成果给以应有的评价，但同时也不能忘记列宁遗训所指示我们的：保存遗产这还不等于以遗产为限。

因此，以马克思列宁主义关于世界的学说为根据的苏维埃音乐美学，还面临着极严重而巨大的任务。

现在，音乐美学观念已经能够而且应当成为彻底现实主义的了，而达到这种现实主义则只是时间问题了。

四

音乐艺术特有的声音基础
音　乐　音　调

象所有的艺术一样，音乐也是以社会人的感情生活和思维活动的完整性，以人的社会意识的完整性作为其内容的基础的。因此，音乐创作的过程，自然也就是从一般到特殊和个别。

作曲家和所有的人一样，不仅用听觉，而是用全部感觉的总和进行感受和思维的。作为音乐形象的前提的，也正就是这种完整的感受和思维的材料。

但当作曲家一旦站到本门艺术的地基上，他就遇到一整套特殊的限制。与音乐的特殊的力量一起出现在他面前的还有音乐的弱点——这就是音乐不能成为绘画、雕塑、文学等等，它所特有的造型和表情的手段和能力有着感性的限度。

作曲家极力(有意和无意地)利用丰富的联想，利用词语的帮助来扩展这个限度；这就丰富了音乐形象，使音乐充满了与人类意识的其他一切方面的联系。

但这里充满了的仅仅是联系而已。只要作曲家（仍然是——有意或无意地)企图破坏音乐的特有本质(例如，使音乐具有绘画的性质)，音乐就要以不确定性、含混性、结果的没有说服力、形象的模糊和程式性来报复他。

由此可见，明确地理解音乐的特殊的基础和可能性，就具有头等的重要性。我们的出发点将正是这种基础和可能性，从分析什么使音乐成为特别的一种艺术开始，然后达到音乐的最高范畴——音乐形象；而音乐就是在音乐形象中最大限度地被音乐与人的社会意识的一切方面的联系所丰富起来的。

就感性的原始基础而言，音乐是声音的艺术，它绝对只能用听觉来感受①。作曲家不能无视音乐声音与现实中声音原形象、与音乐以外的声音之间的起源上的联系这个事实。否则的话，就不得不否认音乐是一种优美的、有物质感觉的和鲜明的形象底艺术，而不得不错误地把音乐理解成一种声音记号、虚拟的声音符号的系统了。

为了了解音乐的特殊的可能性，必须理解声音、听觉、听觉感受、听觉表象的实质，即从感性基础进而达到意识形态。这个无容置疑的真理，可惜，一直受到过去的音乐美学家的完全忽视。当然，也不能说他们没有注意到过听觉的特点。但美学与生理学经常是被分裂开来加以观察的。而且，听觉生理学运用在音乐方面时，一般只限在音乐音响学的范围内，都没有触及最本质的东西——听觉的认识性质和特点。

其实，恰恰不是音乐音响学（它的作用在论证调式、和声等等方面是很重要的，但不是决定性的）而是听觉感受的生理学和心理学对音乐美学有着最直接的关系。

列宁非常正确地把感觉器官的心理学和生理学归在这样的认

① 音乐的节奏、力度、速度也可以利用震颤感觉——通过人的全身而感受到（在感受管风琴的声音时震颤感觉的作用特别强）。此外，声音在一定程度上也可以用触觉来感受。特别是把手放在唱歌的人的喉咙上，就可以分辨出高音低音和歌喉的特性（见 O.И. 斯科罗霍多娃著：《我是如何感受周围世界的》，第 93 页）。但所有这些听觉以外的对音乐的感受是不充分的。

识领域之列："这就是那些应当构成认识论和辩证法的知识领域"①。

以上我们看到，一切艺术的主要的、决定性的基础就是听觉与视觉，我们还看到，造型说与表情说的区别在很大程度上是以这两种感觉的区别为基础的。

自然，将声音和听觉感受与光和视觉感受相比较，就最容易弄清它们的实质。先谈谈光和视觉。

光线感受的特点是它的空间性、多方面性和"消极性"。虽然，正如我们上面已经说过的，眼睛本身还不能感受空间，但恰恰是视觉（特别是双目视觉）是在人类所有感觉的经验过程中所形成起来的空间感受和表象底主要感性基础。任何一种感觉孤立起来也不能象视觉那样，能利用这种经验如此充分而广阔地感受空间。

И.М.谢切诺夫写道："眼睛向深处和广处所观察的空间，远远地超出了听觉和嗅觉的范围（特别是只在近距离上起作用的触觉与味觉的范围）；其原因，一方面是视觉作为一种光学工具，它的视野极为广阔，另一方面是视网膜对光极为敏感，由于这种敏感，我们能看见离开我们有几十俄里远的物品"②。不仅如此，人的视觉还超越了地球的界限，感受到星球的光。

同时，视觉印象是多方面的。确实，也有看不见的物品（如没有颜色的气体），但它们在物质世界中的作用比较起来是不太大的。正因为如此，"看不见"这一特性作为某种极不平常的东西，每成为幻想的依据（例如，Г.威尔斯的《隐身人》）。大量的物品都

① 列宁，《哲学笔记》，第297页。中译本，人民出版社，第399页。——译者注。

② 《И.М.谢切诺夫选集》，第一卷，1952年，第336页（"思想的因素"）。如所周知，"在黑夜里，如果空气很爽朗，眼睛可以看到25—27公里以外的普通蜡烛的光"（见С.М.克拉夫科夫著，《感觉器官的工作》莫斯科，1949，第9页）。

是看得见的，而这就使视觉在物质方面包括了很大的范围。举个例子：日光射入室中，照亮了地板、天花板、墙、家具、器皿、人。一个人利用以前积累的全部生活经验，只要把目光看到某一个方向上去，就能构成一个足够清晰的对周围事物的表象。

光的印象一方面是包罗万象的，同时，主要还具有“消极性”。这当然不是说，光的印象完全没有情绪影响力。恩格斯说得很对："光和暗肯定是自然界中最明显、最尖锐的对立……"① 我们所谓的“消极性”，主要是指光现象的反射性质。

当然，地球上还存在着自身发光的现象：火灾，火山，闪电，发光的动物和植物(昆虫、鱼、纤毛虫、蕈、细菌)，萤火等等。但它们的作用比起反射的太阳(或月亮)光的现象，是很微小的（难怪自身发光现象的不平常性，象看不见的现象的不平常性一样，使人们的幻想进入一个恐怖、可怕的境界——幻影、幽灵等等的境界)。如果我们的眼睛只能感受自身发光的物体，则可以看见的东西的范围就要缩小到微不足道的地步了。

值得在这里指出的是，人造光源(在人的实践中)是“摹拟”阳光和月光的职能，因为在大多数场合下，它们都用于照明的目的，而不是自身发光的目的。这样的光源有照明用的灯、灯笼、探照灯、照明弹。相反的，信号灯、信号弹等等只执行自身发光的职能；但它们的作用比起照明器材和器具的作用来，是很小的。在最多方面的光线艺术——绘画中，我们感受光线，主要地是作为一种物体的反射的光线，只是部分地作为物体的自身发光的光线。如果我们的美学是发光的活体的美学的话，就完全可能是一种高度发展的自身发光现象的艺术。但是，由于我们本身是

① 恩格斯：《自然辩证法》，党政出版社，莫斯科，1933年，第37页。中文版，第263页——译者注。

不发光的（就象地面上绝大多数活物与非活物一样）①，这种艺术不能获得多大的独立发展。但与这种艺术很相象的东西毕竟是存在的：彩灯和焰火。其实，这与其说是完全特殊的艺术，不如说是用自身发光的器材表现出普通的反射光的现象（彩灯作的各种图案和字母，焰火中的花朵和喷泉的花样等等）。

如果认为视觉印象是完全确定的，这是错误的。视觉印象的确定性的程度取决于许多原因。例如，对远处物品的感受，多多少少总是不够确定的，甚至还可能完全是歪曲的。微弱的光与强烈的光一样，甚至使离眼睛很近的物品的实体性变得不确定。但是视觉印象的多方面性、包罗万象性的最重要性质，掩蔽了视觉印象的不确定性的某些特征，使它们整个地比较起来具有相当大的确定性、清晰性。

视觉在感受现实方面的优越性是早已被认识到了的。赫拉克利特就曾证明说："眼睛是比耳朵更准确的见证人"②。达·芬奇以及文艺复兴时代的其他思想家们认为视觉比起听视是更为强有力得多的认识工具，这当然是对的。③在今天，视觉在认识过程中的首要地位已经是众所公认的了。

当我们听到一个不很了解的声音之后，我们就要朝那个方向看去，希望的不仅是查对听觉印象，而且还要得到更为准确的材料，在这种日常生活的事实中，不是也表现出了视觉比起听觉来在认识方面有优越性吗？人们对于盲人的痛苦的同情心，比起对于聋人来要更为强烈；这是完全有道理的，因为，在完整地感受

---

① 我们所指的当然是物体的正常的、静止的状态，而不是它们的强烈的动态的分裂或变化的情况（燃烧的柴，烧红的铁等等）。

② 《古希腊的唯物主义者》。赫拉克利特、德谟克里特与伊壁鸠鲁言论集，莫斯科，1955年，50页。

③ 见达·芬奇《论绘画》。

世界的可能性方面，盲人要比聋人差得很多。著名的俄罗斯民间童话《阿连卡的小花》中有一个观察得很深刻的细节很有意思：童话中的主人公、商人的女儿看到“林中的野兽，海中的怪物”的丑恶形象，比听到它的可憎的叫声，害怕的程度要大得多。可见，连不愉快的听觉印象的刺激性也不得不让位于不愉快的视觉印象的排他极端性。在关于丘比德与普希海亚的神话中，平行地描述了视觉与听觉对愉快印象的关系：普希海亚只是在看到了丘比德之后，才清楚地认识了他。

但是，仅仅从声音的否定一面，从它与光线对比不利的一面来探讨声音，是不是够了呢？当然是不够的。必须同样客观地理解到声音作为认识的手段，它的缺点和优点两方面。

与视觉感受不同，听觉感受具有时间性、个别性和积极性。

当然，如果以为听觉完全不能感受空间，是不对的。这与断言只有听觉能感觉时间同样是错误的。在一定的程度上时间是由人的所有其他感官来感受的。显然，如果一些感官只感受空间，而另一些只感受时间，——这样就会使人们意识中的基本现实范畴分裂，结果，就会导致对世界的歪曲表象。问题也就正在于，感官的认识局限性是相对的，而不是绝对的。也因为如此，盲人和聋人才能够有正常的人的思维。

可是没有一种感官能象听觉这样灵敏地感受时间的过程及时间各个片断的交替过程。

И.М.谢切诺夫写道：“任何一个声音，比如说乐音，被人所听到，人很容易就能判断它的持续性，并用话表述出来：声音是断续的，连续的，拖长的等等。对声音的感觉一般说来是有绵延的性质的，这就是说，听觉具有具体地感觉声音的能力，可以说它

能体验到声音的每一瞬间。听觉是声音的分析者。狭义上的视觉则相反，完全不具备这种能力，不论光线对视觉神经作用的时间多长久，在光线感觉中一点也没有绵延的性质。例如，用什么话也不能说“红、白或蓝色的感觉是连续的”。如果谈到目光，说它象声音一样，有时是断续的，有时是连续的，有时是长久的等等，那么，这里所指的其实并不是视觉感觉而是控制目光的眼部肌肉，也就是说，指的是视轴对被观看物体的重合运动，眼睛进行适应的动作，这也是肌肉的动作”①。

“听觉感觉与视觉感觉不同，没有这样明显的痕迹。我们的听觉只是因为有了这种特性，才能够感觉到声音的最快的抑扬变化，亦即从时间上对声音加以分析。”②

“视觉记忆及纯触觉记忆可以称作是空间的。听觉的和肌肉的记忆——则可称为时间的记忆。”③

谢切诺夫过分武断地说视觉不能感受时间，而听觉不能感受空间。但他强调出视觉主要的空间性质以及听觉主要的时间性质，在这一点上他无疑是正确的。视觉与听觉的这个相对的区别是勿容置辩的。

往下，谢切诺夫完全正确地指出，听觉的这种分析声音和分解声音的抑扬变化的特性，其基础不是听觉本身，而是声音在现实中存在的性质、方式、状态。照谢切诺夫的话来说，“现实的独立性相应于感觉到的声音的独立性。我们称之为声音的变换的一切，其根源都存在于我们之外……声音的开始与运动的开始相吻合，结束与结束吻合，声音高度、力度，时值的转变则与声音运

① 《И.М.谢切诺夫选集》，第一卷，70页(《大脑的反射》)。

② 同上书，87页。

③ 同上书，88页。

动的次数、幅度和持续时间相吻合。"①

事实上，声音不具有光线的包罗万象的性质。声音是个别的、零散的现象，不具有光线的固定性和很小的变化性。"如果世界充满了连续几小时不变的声音的话，那么，照现在的构造看来，听觉就是一个很坏的器官了。但事实上，这种情况显然是没有的。甚至在暴风雨的怒号、森林的喧响和海洋的咆哮中，耳朵多多少少地可以听到迅速的振动和变换，更不用说动物发出的声音了。因此，对我们的听觉说来，独立的声音的现象就是表明该物体发声性质的最小声音单位……"②

但声音与光线的原则区别，还有一个最重要的因素，——这就是声音是积极的现象，而不是"消极的"现象。

从许多物体反射的光线，使我们的眼睛看到风景、室内装饰、人群等等的完整图象。反之，声音的实体反射，在我们的感受中只能起一个小得多的从属作用。③这种利用声音的方法，其认识作用是很有限的。

上面已谈到在地球上的生活中"自身发光"的作用不大，而物体反射光线的作用极巨大，而声音则恰恰相反④。物体反射的声音在我们认识世界和在艺术方面的作用是很小的，"自身发音"的作用则是决定性的。因此光线的传信职能就有局限性——发光的动

---

① 同上书，472—473页(《物质思维与现实》)。

② 同上书，470—471页。

③ 虽然如此，这个作用仍然是勿容置疑的。例如，我们听回声的时候，当然不仅知道了刚才是什么声音，而且也了解到声音是在什么环境里产生的。回声的强与弱、多与少，证明了声音所跨越过的空间的性质(平原，山地)，难怪回声的效果很早以前就用在音乐中作为"声音远景"的表现手段。在生活实践中也有有目的有意地使用回声的情况。例如，在黑暗的山洞中的回声可以使我们了解到山洞的大小。

④ "光线式"的使用声音的另一个例子是医生的叩诊。

物、光信号，而声音的传信职能就是巨大的——鸟类的鸣声，野兽的叫声，人类的言语，各种声音信号等等。

如果能准确地按照美术的形式创造一种声音艺术的话，那么就会得到这样一种东西。一股声音之流（象光线一样也是综合的）从外面流到无声的声音“图画”上，这张“图画”用自己的各个部分不同地反射外来的声音，发出音响而向我们显现出现实的形象。这种假想的作品将永恒地响起一种不变的、极为复杂的和声音响。

在音乐中则与此全然不同，音乐的感性基础不是物体的反射回来的声音“形迹”，而是物体的本身音响。声音（听觉）与光线（视觉）的这个决定性的区别，充满了最重要的后果。特别是从这里就可以理解到，听觉印象与视觉印象比较起来为什么是“不确定的”。

上面已经说到，光线从室内摆设的反射，使我们得到关于房间里物体的光线形象。我们现在从积极的音响方面来设想一下这些物体。室内摆设完全可以不发出任何声响（至少是听得见的声响）。最多，声音也不过是个别的（钟的滴答声，火炉中劈柴的爆裂声，地板和门的嘎吱声，人的脚步声和说话声）。但在这种情况下，我们既听不到天花板，也听不到墙，也听不到许多同样是不发声的静止的或运动的物体（例如人体的各部分和衣服）。

这样，室内摆设的光线形象将是包罗万象的，而摆设的声音形象，在最好的情况下，也只不过是由一些零星的或联系不大的印象所组成。

当然，风景也可能是沉默的。但风景即使发出音响，也只是某些部分（鸟鸣，树木喧声，风的哨声，波浪的轰鸣），但在许许多多方面，它一般是无声的。

确实，在地面上自身发声的物品比自身发光的物品要多得不可比拟。但自身发声永远也达不到光线的反射形象的普遍性和包

罗万象的性质。这就是听觉与视觉比较起来，所提供的关于现实的表象在完整性上和全面性上更差得多的根源和原因之所在。

听觉印象的个别的、零散的性质就成为听觉印象的不确定性的原因。视的包罗万象性质甚至能修正不确定的东西，而听的个别性却常常使比较确定的东西带上谜的色彩。如果我们眼睛看到的，象耳朵听到的一样，亦即不是完整地看到现实而只是看到它的个别的、不多的片断，那么光线印象恐怕就一点也不比声音印象清楚了。我们只要完全隔离开来地(例如用一个管子)来观察真的或画的风景的各个细节，就会很容易地理解到这点：这些细节在进行整体的观察时还具有的确定性，这时就完全丧失掉。

当然，对于光线感受和声音感受，在所有的场合下，视觉或听觉的注意力、尖锐性、经验和锻炼的程度总是起着巨大作用的。一个人如果看东西没经验或不注意，那么对于包罗万象的光线印象的总和也会搞不清，而一个有经验的和注意的听者，对于一些不多的、零星的声音印象也会分辨得清。

但这些情况并不改变差异的实质：视者的包罗万象性质经常地帮助视觉，而听觉则同样经常地得不到这种帮助和支持，因而产生许多误解和错误。顺便可以提到，В.Г.柯罗连科在“盲乐人”这篇小说中描写了一个盲童在秋天的大自然的怀抱里感受了许多的声音，但又无力“消化”它们，把它们联成一个整体，因为他得不到包罗万象的视觉印象，零星的声音的内容对他来说始终是谜一样的不明确，在这里作者非常真实地表达出了这个盲童的深刻的激动心情以至最后的昏厥。

从上述可以得出结论说，光线感受的空间性、包罗万象性和“消极”性特别自然地说明了造型艺术系统的特点。确实，正如上所述，光线感受对于舞蹈、戏剧的面部表情等等的表情因素起着

最重要的作用，因此，不能单以造型性来限制光线的现象。但这并不排除这样一个最重要的情况：利用视觉形象的艺术才能更充分更直接地描绘现实。

同样地，一方面不能以表情领域来限制声音，同时还要指出，正是声音的艺术——音乐——实质上乃是表情的艺术。

我们再一次强调指出，在任何艺术中，造型因素不能与表情因素割断，而表情因素也不能与造型因素割断。只有利用造型才能表情，只有用表情才能进行造型。但两个因素可以有一个占优势，因为造型的概念特别包括形象的直观的充分性要求，而表情的概念则特别包括艺术形象的感情饱满性的要求。

从这个角度出发，将视觉与听觉印象的实体性的特征加以对比，是很有意思的。关于绘画的实体性是没有什么争论的，而关于音乐的实体性则有很多争论，而且到现在为止还不能认为这种争论已经停止了。

唯心主义者关于音乐的非实体性的论点，当然是错误的，因为仅仅诉诸精神世界而不诉诸物质世界的非实体性的艺术，根本就是不存在的。唯心主义在过去和现在都是从分析意识形态而不是从分析意识形态的感性基础着手，从分析音乐而不是从分析声音和听觉感受着手，他们这又是犯了典型的错误。

我们探讨了听觉感受，结合以上所述，就能发现，听觉感受是实体性的。但听觉感受仅从声音方面向我们提供任一实体。因此，听觉的实体性为发声的东西所限。此外，根据上述的原因，在这种实体性中，表情性凌驾于造型性之上而占着优势，而在视觉的实体性中，情况则恰恰相反。

这就是说，我们用视觉感受某一个实体时，我们较充分地认识到它的外貌、构造、形式等等，但对于它的内在内容和运动，

则认识得较为薄弱。反之，我们用听觉感受某一个实体时，对于它的外貌，我们只得到一个模糊的表象，但对于它的内在动作的性质，则所得到的表象要清晰得多。①

例如，我们看到暴风雨，可以得到一个最完整的暴风雨的表象，而听到声音，就可以得到一个最富有情绪的表象。当然，这里永远有拟人化起着作用——将声音看作是人的情绪和思想的最强烈最自然的表现。但是不这样也是不可能的——世界在人的意识中就作为人化的世界、作为为了人的世界而存在。

顺便指出，将光与声等量齐观、将二者的职能等同看待的典型错误尝试，我们在斯克里亚宾的《普罗密修斯》的声光构思中看到。为什么他搞的总谱的"光行"没成功呢？常常有人借口技术上的困难以及有色听觉的主观性质。当然，这是重要的论据，但斯克里亚宾的美学上的失败，其实质并不在于此。"普罗密修斯"的光脱离了光在现实世界中所具有的实体造型性。光被任意地按照声的样式作成"表情的"（这是音乐家的典型错误！），结果，不是实际获得了表情性，而只是失去了造型性，以照明代替了光的形象性。

由此可见，听觉、听觉感受与视觉和视觉感受相比较，具有一系列的缺点和优点。

声音不具有光线的包罗万象的性质和空间的规模。与视觉感受相比，声音感受是零碎的、个别的，它们的实体基础要狭窄和局限得多，因为不发声的物体（这样的物体是很多的）无论如何也不能为声音所反射。对于认识整个现实，声音感受所提供的材料，比视觉感受少得不可比拟。

---

① 亚里士多德即已接近于确定这种差异。（见《古代的音乐文化》文集。列宁格勒，1937年，第43页）。

但同时，声音感受具有积极性，能够从时间上分析各种过程，能够表现物体、首先是生命体的内在状态的活动性。在这个意义上，声音以及作为人们通过语言、感叹声、歌唱等等进行交流的基础的声音感受，其人性是特别重要的。

声音的积极表情的本性决定了在感染力方面的特殊的、它所特有的优越性。声音在比较不远的距离上具有"贯穿一切的能力"，关于光是无论如何不能这么说的。只要一闭上眼，就什么也看不到了。一张不透明的薄片就可以遮住最强烈的光。但请试试看不听见强烈的声音吧！要看光才能发现光，而声音则迫使人们去听它。因此，声信号当然比光信号要可靠的多。

文学中有许多描绘声音的相对威力的例子。下面就是苏联作家著作中的两个例子。在O.弗尔什的《石牢里的人们》中，处死卡拉柯佐夫时的鼓声成为对谢尔盖·卢沙宁纠缠不清的恐怖的听觉幻象的源泉。形象刻画得精当：可以闭上眼睛不看到可怕的事件，但躲声音却没处躲。在 H.奥斯托洛夫斯基的小说《暴风雨中诞生的》中，汽笛的一段是很出色的（普塔哈在工厂里）。大概正因为作者本人两目失明，才使他如此真实地表现出声音的威力：它在近距离上到处传播，威严地迫使人们听见它和倾听它。

声音的表情性，特别是当它与人的言语的音调结合的时候，就获得很大的确定性。我们在K.恰佩克的短篇小说《音乐指挥的故事》中可以看到描写这种音调的具体性的精辟形象。在小说中，指挥有一次巡回演出到了利物浦，偶然听到一个男人和一个女人的谈话。他虽然完全不懂英语，但仅从谈话者的音调中，就准确地猜到他们在图谋行凶。恰佩克的小说顺便说明了音乐的认识作用：富有音乐感的耳朵能学会更敏感地听到并通过听觉了解生活。

视觉与听觉的基本性能的比较观察表明，唯心主义的音乐美学企图从音乐本身中去找到它的特征和优缺点，这种方法是错误的。事实上，音乐艺术思维具有一般的艺术思维的一切基本特性。特别是不能说音乐是一种特殊的世界观的艺术（例如说音乐实质上是浪漫主义的艺术）；音乐象其他各种艺术一样，也能表现任何一种世界观。使音乐的表情和造型能力有一定限度的，并不是音乐思维的特有实质，而是声音存在的客观物质条件以及听觉感受的实际特点。如果我们不超出音乐本身的范围之外，那么，所谓的音乐的"秘密"确实始终是"秘密"。我们只要超出了这个范围，就能清楚地看到，"秘密"可以得到很明确的解释，这只不过是听觉片面性的结果而已。

特别重要的是要看到声音现象变成音乐现象以及音乐形象的复杂而多方面的形成过程从此开始的分界线。这个分界线被站在机械唯物主义立场上的美学家所抹杀掉了，反之，却被唯心主义音乐美学的拥护者变作一道不可逾越的鸿沟。按照前者的意见，音乐声音与作为其原典型的非音乐声音——亦即人说话的声音、大自然的声音以及整个现实中的声音——并没有原则性的区别。按照后者的意见，音乐声音则与非音乐声音有绝对的区别。

这两种观点都不能接受。我们要采用了第一种观点，就是否定了音乐的思想独立性。如果采用了第二种观点，我们就是否定了非音乐的声音原形象对音乐声音的约制性，亦即否认了现实在音乐中的反映过程。

显然，只剩下一条唯一正确的道路——既看到音乐声音与声音原形象在起源上的牢固联系，同时又要看到音乐声音的独立性，这种独立性则是人类的概括性思维的结果。

同时，按照唯物主义关于客观优先于主观的学说，"起源上

的联系”将是第一性的现象，而“独立性”则是第二性的、从属的现象。

只要把“起源上的联系”的第一性提高成绝对性，使其完全相等，我们就要陷入自然主义的枷锁中，因为自然主义是排除艺术的思想内容的，把艺术归结为周围现象、外在世界的复制。但不应当由于害怕自然主义而陷入相反的、唯心主义的极端，亦即将音乐的人的内容不看作现实的人化的反映，而看成是“自在的”人的内容。

音乐音调的产生应当看作是非音乐声音转化成音乐声音的最初的分界线。

“音调”这个术语用于音乐，具有一系列或多或少是本质的、或多或少较广义的意义。所谓音调，有时是指旋律中几个声音的总和，有时是指乐音的性质、复演的准确程度等等。因此，在讨论音调问题中就经常进行毫无作用的争论和曲解。

所以必须明确地规定出本文所采用的音乐音调这个概念的定义。

我们认为，脱离了广义的音调概念——即作为音乐中一切音调的现实基础的非音乐音调，音乐音调这个概念就是不可解释的。

那么，我们所理解的广义的音调是什么呢？

我们知道，在无生命的自然与有生命的自然之间是没有绝对的界限的。① 而且在动植物之间，在人与动物之间也没这种界限。

---

① 例如，有生命的物质所特有的反映能力，在非生命的物质中即以重力、地心吸力的形式而存在于萌芽状态中（马克思主义经典作家已谈到这个情况，保加利亚的马克思主义者托多尔·巴甫洛夫在《反映论》一书中阐释得很好；该书俄文译本——莫斯科，1949年）。

但这无论如何也不会取消掉各物质“王国”之间的深刻的质的差异。人的一切不能等同于动物的，动物的不能等同于植物的等等。

但是，人们在解决艺术的最重要问题时，却常常滥用这种不可等同性的真理。

上面我们已经指出，世界在人的意识中，是作为人化的世界、作为为了人的世界而存在的。而这就是理解艺术形象的最重要的出发点。

无论如何，只要把艺术的对象在美学中机械地分为人的（表情的）和非人的（仅仅是造型的），这就不免要产生一个糟糕的矛盾，这个矛盾用什么遁词也无法掩盖过去。

要避免这个矛盾，就只有一方面不忘记不可等同性，同时还把艺术的整个实体世界看作是人化的世界，它服从于人的情绪和人的意识的要求和作用。

例如，在现实中山峰只不过是山石的惰性总和而已。但同一山峰在画上，它虽保持了山峰的客观意义，但同时却能表现出人的一定的情绪、人对世界的态度。不仅如此：一个稍稍受过艺术形象熏陶的人，他很容易就会从真实的山峰中发现这种“表情性”。这也就是整个实体世界转变成了人化的世界。

在听觉印象的范围中，这种转变是在音调的基础上产生的。音调的直接基础是人类嗓子的声音表现。但音调从这个基础出发而扩展到现实音响的整个领域，并将其加以人化。

我们应当从这个在生活中最流行的（也是最富有内容的！）音调概念出发，并以音响的表情的性质作为依据。例如，对于人声，我们说是快乐的、悲哀的、温柔的、活泼的、宁静的、冲动的、疑问的、惊叹的、肯定的、动摇的、确定的等等音调。

由于动物的音响的表情性也在一定的范围内表现出来，我们也谈到动物的音调。例如，可以说哀吠的狗的怨诉音调或黎明时啭鸣的小鸟的欢乐音调。在这种音调中没有人的精神内容，但人(特别是当他是艺术家的时候)按照他所感受和反映的世界的人化原则，将这样的内容加到这些音调中去。

再补充一下，动物的音调可以非常象人的音调。我们知道许多猎人们讲的他们所追捕的受致命伤的动物的"哭泣"、"痛哭"。我们都知道，热带欧夜鹰的叫声引起夜间在丛林中的人们心中何等的恐怖；长时期人们都不知道这种声音来自何处，而叫声极象人在最深的悲痛时所发出的声音的音调。

所有这些"相近"都是前面已分析过的零散性的结果，而且是由于声音现象的"不确定性"的结果而产生的。

但在感受声音方面，世界的人化自然而然地要更进一步：借喻地从音调方面(在声音类似——相近——的基础上)理解非动物的、甚至无生命的自然的声音。这种音调概念的扩展范围是很大的。随时随地都有人说到树叶的"温柔的细语"，风的"哀怨的号叫"，小溪的"歌唱"。这种借喻并不如最初所感觉的那样是完全假设性的，它们的实质不仅在于声音的类似，也在于现象的联想。例如，风的"哀怨的号叫"只出现在寒冷、潮湿、不舒服的坏天气里，即在有原因使人产生悲伤的情绪、产生哀怨的时候。树叶的"温柔的细语"和小溪的优美的"歌唱"则产生在好天气里，这时人的心中很容易滋长温柔的感情、快乐地歌唱的愿望。

借喻的音调概念也可以用在人们日常生活用品的声音表现上。有一个经典的例子——在《旧式的地主》里门的"音调"："但在这所房子里最出色的——是歌唱的门……每一道门都有自己特别的声音：卧室的门用最纤细的童高音歌唱；餐厅的门喑哑地唱出

男低声，但是门厅里的门发出一种奇怪的震响的、同时又是呻吟的声音，所以，仔细一听，最后就能清楚地听出："老天爷呀，我要冻死了！"

在上引的这一小段中，H.B.果戈里非常细腻而真实富于诗意地描述出，对于人的听觉，与人的生活相联的一切是如何人化的，一切普通的声音如何变成了音调。

总结起来，我们就得出本文作为依据的如下的音调定义。音调就是物体世界中被感受和理解（直接或借喻地）为表情因素的声音表现。音调——这是物体和现象的声音表情。

广义的音调就是这样。至于音乐的音调，则应理解为音调通过音乐艺术的手段在音乐中的反映。

人声的音调是音乐音调的最近的、直接的原始基础。但同时，音乐音调又将许多非音乐的声音——自然、日常生活等等中的声音——吸取到自己的领域里，加以音乐化。

可见，现实的声音向音乐声音的转变，这也就是音乐音调产生的时刻。因此就很显然，既不能用音乐表演的因素、也不能用旋律本身来限制音调的概念。音调的因素还表现在和声、复调音乐、配器中，也就是表现在音乐的所有组成部分中。在这种情况下，乐谱的潜在音调在音乐表演的过程中变成运动的音调。

音乐音调是音乐音响与作为其原形象的现实中的音响直接联系的因素。正是在音乐音调中最鲜明最物质化地表现了音乐的感性的、声音的特征、它的特点。

因此，我们不能认为音乐音调是音乐思维的最高范畴。如果音乐仅仅用音乐音调就能完全加以概括说明的话，那么，音乐只不过是现实中音响的人化复演而已，而且这种复演既没有思想逻辑的组织，也没有形式。

音乐音调不是音乐思维的最高范畴，而只是它的原始范畴。但是，这个原始范畴的奠基性的意义是难以过高评价的。正由于音乐音调，音乐才成其为音乐，才成其为诉诸听觉的专门的声音艺术，——而不是绘画，不是雕塑，不是建筑。音调是音乐中最富于音乐性的、最独特的、不象任何东西的因素。但也很明显：如果将音乐归结为音乐音调，那么音乐将是绝对孤立的，它就不能进入艺术之列，就不能进入一般人类思维的整体中去了。但同样也很明显，如果音乐没有了音调，它就不成其为音乐了，因为它这样就失去了自己的现实的独特性、自己的独特性的基础。

我们考察了音乐音调，说明它是现实的音调或外部世界中现实的、转化成音调的人化声音的反映之后，现在回到这样一个问题：音乐音调的组成成分是什么，包括些什么？

如果要理论地抽象地讨论问题，可以回答说，音乐音调包括一切现有的、能被感受和在音乐中加以复演的现实音调、现实的转化为音调的音响。实际上，如果不是不可能就是很难于论证某一音调、某一音响绝对不能作为音乐的相应的音调、相应的音响的原形象。

其实，具体的、实际中的情况完全不是如此，在这个问题上音乐与其他的艺术并没有什么区别。

例如，能说人眼所感受到的一切在绘画中都应当加以描绘吗？当然不能。同样地，在音乐中也不是耳朵所感受到的以及实际上能纳入音乐音调的一切都应当加以音调化。应当与不应当、合适与不合适的界限当然是灵活的、有条件限制的，但这个界限是存在的，并由音响的美学选择原则所决定，而作为这个选择的基础的，乃是这些音响所表现的物体、现象的美学选择。

这种选择，虽很灵活，但在很长的历史阶段中是相当明确的，

它本身又反过来影响到音乐的表情的音调的手段：在“应当”加以音调化的范围内全力发展它们，而在“不应当”加以音调化的范围内就不发展它们。例如，我们都知道，工业生产以及随之而出现的噪声是早已存在的。但古典音乐并没有利用这些噪声来充实自己的音调基础，合理而正确地认为它们没有美学价值。同样的，我们也知道，颓废派音乐的音调“革新”却相反地一直在采用杂乱的噪声、难听而刺激的言语音响等等来充实音乐的音调基础，这没有导致音乐艺术的丰富，而导致音乐艺术的破坏。①

这样，就不难理解到，这种或那种音乐的音调基础以及作为这种音乐的基础的音调选择，就是这种音乐的思想内容的强有力的两个因素了，——因为我们知道，对于整体的性质，在相当的程度上可以根据它的各个组成部分来判断。特别重要的是：作曲家的音调听觉主要是朝向什么方向，例如，他是特别注意歌唱及优美言语的音调、自然的音响，还是主要的吸取一些枯燥而断续的感叹声及咒骂语的音调、混乱而嘈杂的都市喧声。

如果我们从反映着现实的、非音乐的音调和音响的音调基础中，排除掉范围很广的反美学反艺术的东西，那么剩下来的这个音调基础仍然是很宽广而丰富的，它仍包括了各种类的音调材料。我们来更为详尽地说明一下音调基础的各个主要组成部分。

我们已经不止一次地强调了音乐主要具有的表情性、它与人的活动的最紧密的联系。结果，就应当将与人声联系的极广泛的

---

① 我们再重复一遍，在音乐中划一道“可采纳”与“不可采纳”之间的不可动摇的界限是不行的。第一，可采纳性问题不仅决定于音调的实体本源，而且也决定于音响在音乐中变化的性质、特点。第二，这个问题还决定于在采用这些或那些音响——音调时的分寸感。众所周知，鼓声和钹声在器乐中可以产生很高的艺术效果，但是（如果失去了分寸感）也能变得完全违反艺术性。这种失掉分寸感的缺点是颓废音乐的典型缺点。

音调总和归于音乐的最重要音调材料之列。这就是言语（当然是抽象于词所表达的概念之外的！）、惊叹、叹息、呻吟、笑、哭等等声音，对所有这些声音，穆索尔斯基下了一个极确切的定义："思想与感情的外部表现"①。人的音调在音乐的音调结构中的作用是绝对巨大的。当然，要在作曲家利用与不利用言语音调（更广泛地说——就是人声的音调）之间划一个分明的界限（过去和现在都有人这么作），是完全错误的。这些音调大多数都是为任何一个音乐作品所具有的（只有那些故意局限于风景的等等的作品除外）。全部问题在于：这些音调是鲜明的还是苍白的，是自觉的还是不自觉的，是偶然的还是有意的。

人的音调在音乐中发展的直接领域——就是声乐，在声乐中人的音调得到使内容与表演形式完全统一的可能性。但器乐也含有极丰富的人的音调，在这个意义上，器乐就是声乐的转化。器乐的价值在极大的程度上决定于在器乐中所包含的能赋于乐器声音以灵魂的人声音调是否完备而多样化。

但是，正如我们所看到的，音乐的音调基础并不以人声音调为限，它还包括外在世界里许许多多人化的、转化为音调的音响。此外，上面已谈到，表情的舞蹈艺术与人体不可分割地联系着，表情的音乐艺术则不同，它超出了单纯人本身的（人声的）表演条件的范围以外。

从歌唱到器乐就是这样的一步。我们刚才指出了器乐作为声乐的转化的重要作用。但器乐的职能不以此作用为限，因为器乐提供了利用外部世界中的声音现象以扩大音调基础的可能性。

确实，不应过高估计器乐的外在造型的可能性。在乐器中永

---

① М.П. 穆索尔斯基，《信札与文件》，莫斯科-列宁格勒版，1932年，第 142 页。

远保存着与人的直接表演创作的联系，乐器仍然是表情艺术的工具。但同样的，也不能低估器乐的造型可能性、它的大大扩展外在世界的人化范围的能力。

要知道，正是器乐的蓬勃发展（特别是在十九世纪及以后）用强化的人声因素以及音乐风景和风俗的因素大大地丰富了音乐的音调基础。值得顺便提一下，直到现在为止，对于十九世纪前半叶标题技巧乐派在以大自然与人的生活的音响丰富音乐的音调基础方面的巨大历史贡献，还未作出充分的估价。当时技巧风格与自然声音的表达的联系是被注意到了的①，但以后不知怎么就被忘却了。这种声音摹拟流派的缺点——脱离人声的音调而去追求大自然和生活中的声音，从而削弱了音乐艺术的人本主义基础——以后在印象主义及与其相近的流派流行的时代里表现得特别明显。但标题技巧的器乐的客观成果仍然是历史上留下来的宝贵而不可抹煞的财富。只要回忆一下俄罗斯古典作曲家就可以理解到这一点：从格林卡到柴科夫斯基和里姆斯基-科萨科夫，他们光辉地发展了“音乐风景”和“音乐风俗”。他们在不破坏音乐的明确的人性的条件下，大大地扩展和丰富了人声以外的音调材料基础。

外部世界的非音乐音调及变为音调的音响无条件地是音乐音调的原始的、基本的材料。正是在这里表现了音乐与现实的直接联系，表现出音乐反映生活的音调构造的能力。不利用生活中不断出现的音调来更新音乐音调的基础，要进行音乐的现实主义的音调革新是不可能的。

而且，音乐思维与生活的音调构造的这种直接联系，并不象表面所感觉到的那样是很简单的。在音乐听觉与一般听觉之间，还

---

① 例如W.加第诺尔的一本很有意思的书——《自然界的音乐》（伦敦，1832年）。

有着音乐艺术的理论与实践的许多梯阶、丰富而牢固的传统、音乐的“自身运动”的趋向。

因此，音调革新的任务比人们想象的要复杂得多。甚至对于最伟大的革新家，传统所占的比重也是极巨大的。甚至革新精神很强的音乐作品，其音调基础只有一小部分是取于生活中的新音调，而大部分则是以现有的音调为基础的。其原因，当然不是音乐的稳固性，而在于生活本身的音调基础是非常固定的，它是逐渐逐渐地变化且与过去的音调基础并没有绝然的界限。

因此，在音乐的音调基础中，不仅要考虑到直接的材料，而且要考虑到以人的思维为中介的材料，这就特别重要了。

应当将已经过了最初的选择及音调整理阶段的声音归入为音乐音调的原始间接材料的范畴。这样的声音，例如，有汽笛声、铃声、钟声、铜号声等等，关于这些声音的实用作用上面已谈到①。现在对于我们重要的，不是这些声音的实用作用，而是对生活的“未加工”音调进行概括的质量。事实上，铜号、汽笛乃是器乐的抽象化、“夸张”和人的呼喊声的代替。铃声与钟声同样也代替了(虽然不是如此直接地)人声的起始的呼叫与报知信号。

这种间接的音调材料在音乐中的巨大作用是很明显的（我们可以回忆一下十八世纪作曲家的采用猎人铜号声以及俄罗斯作曲家的采用钟声)。

这种“有组织的声音”底音调的现实主义的性质是极其宝贵的。只要能巧妙地和敏锐地加以选择，这种声音就具有艺术的直观性，因为猎人铜号或钟声能引起听者一连串多多少少比较明确

---

① 必须顺便说一句，这里纯实用因素与艺术因素的界限(以及一般的界限)是活动的、流动的。因为，举例说，钟声在个别情形下可以提升成形象性的因素。

的联想。

音乐的音调材料，除“未加工的”和原始间接的两类以外，还有第三类，这就是完全音乐化了的材料，也就是音乐本身的音调。这一类的范围是很广的——从民间音乐的原始因素直到歌剧或交响乐的最高概括。

音乐经常在我们周围响着，它的音响贯穿了人类社会的生活，它经常地刺激着音乐家与非音乐家的听觉。至少我们可以回忆一下车尔尼雪夫斯基称之为“自然的歌唱”的现象在生活中的巨大作用。除了音乐家的歌唱外（特别是音乐会的和歌剧的歌唱），还有着千百万普通人的歌唱。这种歌唱可能是多多少少比较完善的，也可能相反，是原始的、粗糙的、似是而非的。在普通人当中，既有真正的歌唱家，也有一些人，他们只会低吟、“哼哼”他所喜欢的曲调，常常将曲调歪曲得很利害，在自己的“声乐”实践中利用他们听来的音乐的一些所谓的“残砖碎瓦”。

但重要的是要理解到，在所有这些情况下，我们所接触到的是积极的音乐活动，是音乐创作的这样或那样的（哪怕是最原始的和最任意的）表现（即使是在歪曲中，也表现出来！）。

其次，不能不看到，通过“自然的歌唱”，音乐音调给人的言语以广阔而有力的影响，使之更为音乐化和优美动听。特别明显的，例如，民歌对民间言语的音调构造就有巨大的影响。在所有这些情况下，音乐一方面利用和转化言语的音调，同时本身又反转来形成和改造言语的音调。

总之，已音乐化的音调材料、已形成的音乐音调在音乐创作过程中所以具有极巨大的意义，其原因与革新的困难一样，都是由于传统的力量和音乐的“自身运动”。

音乐家编曲的时候，他不可避免地仍是一个音乐家，即仍是多

多少少较广阔的(决定于他的音乐文化素养)音乐音调材料的掌握者。不仅音乐家掌握着音调材料，而且音调材料还掌握着他的意识，也可以说是命令音乐家遵循既定的音调规范。

这样一个事实里当然没什么不好的地方。它表明作曲家具有反映与表现世界的经验、他的前人所取得的经验。此外，这事实还证明，现实中还存在着没有变化的特征，为了反映和表现这些特征，没有必要去破坏既定的音调规范。

从这个角度来看，民间音乐和生活音乐的音调传统的作用就是极为显著的。

在许多世纪里，在民间音乐中形成了极稳固的音调，这些音调反映着具有历史稳固性的生活的(首先是人的)音调。

关于生活音乐，在更窄的范围内也可以这么说。所谓生活音乐，就是在某一历史阶段或时间段落里得到广泛流传和流行的音乐。

职业作曲家采用民间音乐和生活音乐的音调，这不仅是合规律的，而且是必要的。但片刻也不能忘记，民间音乐并不是音调"原料"，而是已经有组织的艺术，尽管这种艺术由于其原则的极端概括和稳固而很独特。①

因此，作曲家采用民间音乐所形成的音调以及他采用所谓职业音乐所形成的音调，这二者之间是没有绝对的界限的。在这两种情况下，都是利用艺术的传统，尽管这两种艺术形式相互有很大的差别。

依赖传统——民间的以及"职业的"——，再说一遍，这并没有

---

① 应当承认，对于民间艺术的美学，研究和概括得还极不够。但无容置疑的，民间艺术经常将概括发展到专业艺术所不能接受的程式化的地步。例如，民歌可以将一种音乐与各种各样的歌词结合在一起，而在浪漫曲中，这种"灵活性"就是毫无意义的，而且会破坏现实主义的要求。

什么不好的。反之，只有依赖传统，才能认识和表现出音调基础——在生活中以及在反映生活的艺术中——的现实的历史稳固性。

问题在于，前人的经验以及现实中不变的事物通过这些经验的反映，被加以绝对化并掩盖了对传统进行进步的革新的任务，导致单纯的摹仿，这就不好了。

在音乐中，音调传统与音调革新的矛盾的发展过程，被唯心主义美学所彻底地、直接或间接地歪曲了。歪曲的主要原因是错误地认为音乐是一种脱离现实声音原形象而孤独存在的艺术。

对音乐持这种观点的人认为音乐在对于外部世界的直接关系方面是绝对有别于造型艺术的。论证的过程是这样的。作画的美术家直接从现实中取画的形象（作素描时是整个地取此形象，构画时则是采取有意识的综合的方法）。反之，音乐家则从已有的音乐音调材料中取得音乐作品的基础，再根据自己的创作意图和能力将其加以配置、综合与变化。

这种对照的基础，是错误地将表情艺术与造型艺术加以绝对化的对比。前面曾不止一次地谈到，艺术中的造型因素与表情因素之间的区别是相当大的，但并不是绝对的，而造型艺术与表情艺术的区别本身，则具有相对性，因为在任何一种艺术中（不论是绘画还是音乐，雕刻还是舞蹈）造型因素总是这样或那样地与表情因素处于统一之中的。

但是，我们再来看上述的图画与音乐作品的比较。事实上，画家即使在进行直接的临摹素描的过程中，他也是利用了以前已出现的丰富的绘画思维规范的总和的。他不是"不过如此而已"地、也不是超历史地看到临摹物的，而是作为一个已掌握某一传统并属于某一画派的画家等等而看到这个临摹物的。

至于作曲家，那么，他在写作一部音乐作品的时候，当然不仅

要利用现有的音乐音调的材料，而且要将这些材料与作为他创作的音调刺激的、在他周围的生活的音调相关联。

生活的音调——这是音乐音调的始祖，而音乐音调——则是音乐的起始的基本要素。因此，在维持和更新音乐发展的音调之流以外，音乐的存在只在有限的范围内才是可能的，音乐只能随着习惯而存在。

缺乏现实的听觉印象，这个缺点只能在某些时间里，而且也不能充分地，用旧储的材料加以弥补（这个旧储的材料，即经过了消化的听觉经验，一般都称作内在听觉）。但这个内在听觉与外在听觉就象内在言语和外在的有声言语一样地有机地联系在一起（要知道人是用词汇、因而也是用音调进行思维的）。

内在听觉有时可以达到惊人的发展，但它永远一定是逊于外在听觉并只是外在听觉的回光而已。特别毫无疑问的是，如果能不依据内在听觉，而依据贯穿到一切真正发生音响的细节中去的外在听觉写乐队总谱的话，那么就是最巨大的艺术大师，他们的配器写作的细腻性与运用自如的能力也会大大地提高的。系统地听乐队演奏所得的经验，特别是听乐队演奏自己的作品所得的经验，当然有很大好处，但远不是问题的全部。

内在听觉仅依靠自身是不能发展的（相反的观念是错误的，并具有明显的唯心主义色彩）。典型的例子就是双耳失聪的贝多芬（以及其他遭到失去听觉的不幸的作曲家，如嘉波里埃·福列）的音乐。贝多芬失去听觉之后仍继续从事创作，这显然是利用了过去所积累的丰富材料和敏慧的听觉经验的高度素养（即听觉的和音乐的表象）以及强有力的音乐想象力和深刻的音乐逻辑的手段（关于音乐逻辑见本书第五部分）。但A.鲁宾斯坦惊叹说："唉，贝多芬的失聪，这对他自己是多么可怕的不幸，而对艺术和人类又是

多大的幸福!”,这当然是过于天真了①。

双耳失聪的贝多芬不能听到、感性地感受生活的音调和音乐的音调(特别是新的、在历史过程中逐渐形成起来的音调)。他只能利用其他的感官(首先是视觉)间接地、不完善地、大致地推断它们。失明的画家也能长时期保持视觉表象,而且,如果不是纯技术困难的话(颜色的选择,手在画布上的空间位置安排等等)②,——这样的画家恐怕也能作画的(至少这样的画可以在他的意识中出现;至于盲目地绘画,那么,这在一定的限度里也是可能的)。但失明的画家或画匠失去了与生活的视觉形象的活生生的联系,也只能间接地、大致地、不完善地推断这些形象;他不能扩大在他记忆中不断地消耗掉的视觉表象。

我们再回到贝多芬的情况来,可以指出,耳聋使伟大的作曲家失去了任何新的听觉印象,决定了他的创作晚期的独特性及在许多方面的幻想的抽象性。这一阶段的贝多芬创作出了深刻动人的作品,这在极大的程度上不是由于耳聋,而是向耳聋作斗争的结果。确实,耳聋能促使思想集中,但它使贝多芬失去了感性地检查他所创造的音乐形象的可能,迫使他利用了听觉表象的综合及纯理智的、非感性的发展。唯物主义者H.A.杜勃罗留波夫曾说:“失调的肉体器官不适合用于崇高的精神活动”,这话当然是对的。③

---

① A.鲁宾斯坦,《音乐及其代表人物》,莫斯科,1891年,第57页。

② 这样的困难对于失聪的音乐家来说是不存在的,因为音乐家可以利用视觉自如地在乐谱上书写。此外,音乐所利用的固定声音不很多,而绘画所利用的颜色色彩却多得不可胜数。可以说:请你写下G或D音,或某一字组中的某一和弦,但用话就没法准确说明某一所需要的色彩。

③ 《H.A.杜勃罗留波夫哲学选集》,卷1,国家图书联合出版局,1945年,159及160页(《人随其智力和神经活动的机体发展》)。

可见，没有也不可能有“纯音乐的”音调。每一个音乐音调都在现实中有某一原形象作为其本源。

这里可以顺便提一下，在绘画中，艺术与现实的这种联系可以说是不言而喻的。对于一幅画的每一细节，我们都要用现实因素的尺度来加以检验。在画上可能有不明晰的、“多义的”、本身“没有表情的”等等因素。但是，从原则上来说，其中没有一个是不与现实相联系的“纯绘画的”因素。① 如果要出现了这种因素的话，那么绘画就要脱离真实而走向任性的和抽象的“自身运动”，走向脱离现实的色彩与线条的综合。我们一方面完全容许、欢迎和赞同绘画中的想象力和幻想，但同时我们还要求想象力和幻想要有真实性。

对音乐的相反的观点被唯心主义者大力地传播着，但可惜，这种观点的错误性还没有为许多人所看清。当然，不能从这个角度上（以及其他角度上）将音乐与绘画等量齐观：听觉印象的零碎性、音乐主要具备的表情性——这是音乐所特有的。但这独特性并不是绝对的，而在绘画中和在音乐中，反映现实的实质是一致的：如果一幅画或一部交响乐整个的说是不可归结为它们所反映的现实的、人类思维的产物，那么，绘画的以及音乐的（音调的）最细小的细节却在这现实中有其原形象作为本源。

音调的基础存在于音乐思维的一切方面、一切因素中，并到处都起着音乐形象的感性物质原基础的作用。

在旋律中，音调的基础是极为明显的。旋律线的升和降、跳

---

① 我们都知道，现实主义油画中有一个着色的实体明确性的原则：着色应通过自己的倾向性而“塑造”物体的外形。从这例子可以明显地看出，现实主义绘画对实物的从属性（“塑造”物体的外形）及其相对的独立性（程式化的着色手法）。

跃和流畅的转变反映了现实中声音的相应的音调运动。旋律的音调生活特别密切地与人声音调的反映相联系（因此我们对某一个旋律下定义时，说它是“温柔的”，“说服的”，“呻吟的”或甚至借喻地说是“说话的”）。但旋律的音调基础当然也可能与外部世界中一系列非人声的声音现象，转化为音调的、人化的声音现象（如鸟鸣，风的呼啸等等）相联系（实际上常常就是相联系着的）。

其次，音调对现实的依赖还表现在复调音乐中。复调音乐通过自己的音调方面反映了若干个同时进行的现实音响的运动、发展。因此，对于传达一系列的人声和自然声的对比交织，对于通过音调反映人群声音的多层性，复调音乐是有着很丰富的可能性的。复调音乐的音调方面是在复调音乐出现之初就已被认识到了的，因为复调音乐本身就是由于同时传达几个音调线的交织的需要而产生的。直到今天为止，各种合唱的和器乐的复调音乐还经常摹拟二重、三重、四重音调的现实形象，摹拟人群的以及破坏人群声音完整性的争吵、互相呼叫等等的形象。

我们如果从广义上来理解复调音乐，即将其认作是声音音调因素（例如，旋律及和声背景）的任何一种同时进行，我们就能在任何一个非单声部的音乐作品中找到复调的基础。因此，就存在着取自现实并为音乐所改造的各种各样的声音音调组合所构成的复调音乐（例如，人声和水流声的、鸟鸣和树叶沙沙声的、号角声和马蹄声的复调音乐）。

从复调音乐到主调音乐的历史过渡，不单纯是一个风格的转变，而是通过音乐认识世界方面的巨大进步。现在我们所感兴趣的是这一过渡的音调实质。

我们都知道对主调的和声音乐有一种庸俗社会学的解释，认为它是主张音阶联而为一的个人主义世界观胜利的结果。但这种

解释忽略了复调音乐在“和声”时代还继续存在这样一个简单的事实；这种解释实际上是把和声音乐与个人主义的世界观联系起来，而玷辱了它。

实际上，主调的和声音乐，象复调音乐一样，都是在阶级社会中发展着并向音乐思维的深刻化运动的人类认识底超阶级成果。

和声音乐在自然中有没有原形象呢？从音响学的观点来看，这个问题很早以前就由于泛音的发现而得到了肯定的答复。但唯心主义和形式主义的美学家经常将音响学与美学割裂开来。唯心主义者说，即使存在有现实音响的规律，三和弦的音响学规律性，但自然中无论如何也是没有音乐和声的。汉斯利克① 问道：“有谁在自然中听到过三和弦、六和弦或七和弦吗？”他过早地摆出了胜利的姿态，赶忙宣称说音乐和声的“无双性”、非现实性。但汉斯利克的“胜利”——只是在哲学上恶意的浮浅推论的胜利。

对汉斯利克及其追随者，甚至很容易以另一个反问来作回答。例如，谁都不怀疑绘画形象在现实中是有实物原形象的。但是，在自然中（例如说，在夏天风景里的树叶、沙子和天上）哪里有与这幅画的作者所使用的颜色一模一样的颜色呢（如氧化铬，赭石，佛青），自然中哪里有立体的物体压扁了贴在画布上的呢？哲学上的恶意的浮浅推论最粗鲁地将感性因素与逻辑因素混为一谈，将世界的物质性与艺术的思想性混为一谈。

唯心主义者极力缩小和声音乐的音响规律的意义。实际上，这些音响规律反映了和声音乐对现实音响的从属性。

如果没有这种从属性，那么就谈不到任何和声音乐思维的现

---

① E.汉斯利克，《论音乐的美》，Г.А.拉罗什译，莫斯科，1895年，151页。

实主义。①

当然，必须分清复调音乐与和声音乐的音调实质。这两种音乐都是多声部的，但它们对现实的美学关系却是不一样的。②复调音乐反映几个同时的音调线的进行。和声音乐则有另一个原则：它的实质在于传达每一个单独的音调因素的“声音组成”（清晰的或含混的、响亮的或低浊的、“稀的”或“浓的”、在和声学意义上的简单的或复杂的声音、噪音、轰鸣声）和这种音调因素的运动与相互过渡。从这个角度来看，和声音乐表明它比复调音乐处于更高的音乐思维的历史发展阶段。和声音乐的任务是要完整地、整体地反映复调音乐所微分的、用理性地从现实中抽出来的若干独立音调线组成的东西。对复调音乐的欣赏当然是抓住了同时音响的多数性的，但它的注意力集中在多声部上，而不在多音响性上。和声音乐思维则将主要注意力集中在多音响性上，用听觉来分析多音响的同时性。

自然，和声音乐作为思维的形象发展起来，是在复调音乐以后的。它的产生的历史条件是很自然而明显的；如果说，复调音乐是从旋律的组合中产生的，那么，音乐思维就是通过复调音乐的多层性的发展而获得独立的、主调的和声音乐思想的（以后，随着和声音乐的发展，复调音乐实质上也变成了和声音乐式的了）。

我们知道，声音在我们的感受中的融合，是与颜色的融合有区别的。各种颜色混合在一起，就产生一种新的综合颜色。几个

---

① 在今天，认为和声音乐是纯音乐思维的产品，这种看法还很顽固地存在着。例如，很遗憾，Б.В.阿萨菲耶夫就倾向于将和声音乐看作是旋律的派生物，看作是“旋律的共鸣物”（见阿萨菲耶夫的《作为过程的音乐形式》。第二卷，《音调》，音乐出版社，1947年，147页；另见阿萨菲耶夫关于格林卡的长篇专著）。

② 严格地说，脱离和声的复调音乐，只有在形式主义的艺术中才是可理解的（虚无主义的线条化）。但必须分清复调的和声与和声（主调音乐的和声，和弦）。

同时的声音则分别保持其个别性，而且听觉能分析其复杂的音响。听觉感受的这个特性，从通过听觉认识现实这个角度来看，当然是有极重要的意义的。如听觉感受一方面是零碎的和不包罗万象的，同时又在我们的意识中融合为一，那么通过听觉认识世界，恐怕就更要困难了。在这种情况下，恐怕也就不存在多声部性，不存在和声音乐了。事实上，对声音的分别感受，使我们能分解出复杂音响的组成。

但是，在声音方面虽然没有与颜色的综合性融合相同的现象，也仍然还存在着声音的或大或小的融合性、或大或小的和声性的一定尺度。①

和声音乐的音调实质也正根源于此。真实音响，就其组成来说，愈接近于和声泛音的综合，融合的程度就愈高。其中各种泛音系统的因素愈多，融合的程度就愈低。不难理解到，这种差异，作为世界的听觉认识及世界在和声音乐中的听觉反映的基础，是具有极重大的、现实主义的意义的。相对的融合性表明过程的单一性，非融合性表明其非单一性，表明构成这过程的各种不同性质的因素的多数性，表明这些因素的不一致或斗争。

从这个角度来看，乐音和噪音之间的差异是具有典型性的。乐音我们作为一种音响方面谐调的现象来感受，噪音则作为一种不谐调的现象来感受。但如果要从此而作出结论说，音乐完全不应反映噪音，那就完全错误了。因为音乐和任何一门艺术一样，它的基础就是协调与不协调的斗争，就是积极地肯定作为这一斗争的结果的协调性。音乐的协调性与不协调性的特有的声音的、

---

① 和声音乐的概念所指的是复杂性和谐和性两个性质。如果和声音乐只是复杂的，那么，我们就无法将其作为一个整体而感受了。如果它只是统一的、只是融合的，那我们就不能感受到它的复杂性了。

感性的基础就是乐音和噪音(换句话说——和谐、协调的程度大一些或小一些的声音)。如果和声音乐的音调的任务只是传达出现实的协调的声音的话，那么，音乐所反映的范围就要大大地缩小和受到限制。不仅如此，和声音乐的音调还会失去对比比较、矛盾发展的刺激，音调中作为推动力的两种基本因素的斗争也将消失。

但是，谈到和声音调反映非调协的声音、噪音的时候，必须牢牢记住两个有本质意义的、最重要的限制情况。

第一，极大多数的噪音，由于纯美学选择方面的原因，不能在音乐中反映出来。这种噪音，只有颓废的、形式主义的音乐才加以广泛运用，而在健康的、现实主义的音乐中，则只可能作为过渡性的因素（具有某种一定的目的，常常是喜剧的目的）而出现。

第二，即使那些不刺激审美感、而相反地给以快感的噪音(例如，森林、喷泉、人群说话的喧声)，也不能自然主义地进入音乐，而要经过改变，在遵守音乐逻辑原理的基础上引入音乐。因此，在谈到现实主义音乐中的噪音时，必须牢牢记住这个有决定意义的改变，记住我们在这里涉及的不是自然噪音的重演，而是噪音的艺术形象。

其实，和声音乐的整个音调方面，即和声音调，恰恰就是协调的和不协调的(噪音)声音的矛盾、对比、交流、运动，这些声音在这里是作为程度上或大或小的和声组合而出现的。

在这个意义上，例如说，三和弦的泛音原则就使这个三和弦不仅具有音响的、而且具有美学的、现实主义的音调基础。大三和弦——在音乐中表现着安宁、“稳定性”、力量、欢乐——是泛音的正常音响的和声音调，这种音响为每一个均匀发展的现实声

音所具有，从而证明声音现象以及这现象所表现的过程的内在完整性、统一性。反之，小三和弦很早就变成了而且现在在音乐中仍然是表现不安、悲哀、忧伤、“不稳定性”，因为他不包括在起始泛音之中。小三和弦这个音调被选来反映和声性较低的、变形的音响（以及隐藏在这种音调后面的过程的不完整性、不统一性）。①

和声结构的各个不同方面的音调因素是极为类似的。每一个人，只要在钢琴上弹一弹泛音自然序列中的和弦，就可以听出这种和弦是多么平静和富于和声性，而低音部密集和弦以及大距离的和弦听起来是多么不平静，“无和声性”，含混不清。和声结构的任何一种情况都在音调上相应于现实中一定的音调共鸣。各种结构组合能传达出明朗、晦暗，响亮、喑哑、饱满等等音色和声效果，因此也就是能传达出人、动物、自然现象、发声物体的声音形象的相应音调因素。

在个别的和声组合中(三和弦除外)也包含着在音调上反映真实音响的可能性。现举减七和弦为例。为什么减七和弦很早就被经常地用来在歌剧和器乐中表现突然的可怕的事件呢？因为减七和弦在声音组合方面与三和弦极不相同，它包含有噪音、不调协性等等的表情因素，也就是说，能从音调上反映相应的真实音响。

另一个例子（这种可能的例子是很多的！）——在音调上利用二度。里姆斯基-科萨科夫曾把鲍罗丁著名的二度称作“听觉的迷误”。② 不能同意这种评价。实际上，鲍罗丁的二度成为描绘喧声、

① 当然，还有比小三和弦和声性更差的和声音调。但小和弦就由于音乐逻辑、调式的原因而是大三和弦的对映音调（见本书下一章）。

② 里姆斯基-科萨科夫，《我的音乐生活》第五版，莫斯科，1935年，288页。

轰响、爆裂声、簌簌声的极鲜明的音调手段。格林卡的《伊凡·苏萨宁》中，摹拟不谐和的叫声的二度和声音调就极富有表现力；这就是波兰人在苏萨宁家里合唱中的二度："如果你不愿意，我们就要无情地杀死你"。在同一歌剧的《光荣颂》中，二度摹拟了钟声的不和谐音色。在《鲁斯兰》第四幕中女水神的 #F 大调合唱里，二度摹拟了水的优美的激荡声。显然，正是格林卡用来摹拟噪声的二度成为格林卡的追随者的榜样——例如，鲍罗丁的二度（《睡美人》，《海》，《伊戈尔王》第三幕中波罗维茨人的叫声，浪漫曲《Sep tain》的簌簌声和水流声等等）和穆索尔斯基的二度（《鲍里斯·戈都诺夫》开始时的人群等等）。

我们以上关于音调方面、关于减七和弦和二度的"摹声性"所谈的一切，在不同的程度上，对其他所有的和声组合都是一样的。比才的《卡门》第一幕开始中，和声的冲突简单而有力地摹拟了街头的喧闹，这是现实主义的和声摹拟的杰出典范。

和声的音调的、摹拟的方面当然不仅表现在"纵"的方面，而且也表现在"横"的方面。现仅举变化中音的三度对比（例如，C 大调-♭A 大调，C 大调 -E 大调等等）。这种对比的音调根源在于现实之中：这就是音响的突然转变、"移位"，声音的游戏（例子在音乐文化中是不计其数的，可以提出格林卡的《光荣颂》中钟声的调性的游戏，穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》中喷泉旁一场水柱的"声音谐调"的游戏）。

音调方面，即对现实音调的直接从属关系，不仅表现在旋律与和声中，而且也表现在音乐节奏中。我们知道，一般说来，任何节奏都是某一现象发展的时间形式，是这个现象的周期性的表现。我们常说呼吸、步伐、机器运转的节奏，日和夜、季度等等的节奏。当周期性被破坏而失去正确性时，我们说这是缺乏节奏

性。在音乐节奏方面也有类似的情况。

节奏的音乐音调反映并变化其现实中的原形象的节奏。在这里占首位的是人的语言、感叹声的节奏，激动的或宁静的呼吸的节奏，工作、劳动的节奏。步伐的节奏运用得非常广泛——在进行曲音乐中，在舞蹈音乐中都用。自然现象也常常有节奏的音调。例如，作曲家摹拟海浪，而把海浪激荡的节奏运用到音乐中去（如A.K. 格拉祖诺夫的组曲《中世纪》的第一乐章）。各种各样的现实声响的节奏——如雨滴声、杜鹃鸟啼声、钟表滴答声或行进的列车的节奏——也相应地被运用在音乐中。

我们在音乐作品中随时随地都可以遇到音乐的多节奏现象（如肖邦的d小调前奏曲中的铜号或"感叹词"的——惊叹和"喧声"背景的多节奏性）。

其次，很显然，音乐的力度和音乐的速度变化也是具有音调基础的。音乐的强弱和快慢经常都是以现实中力度和速度的音调原形象为依据的。富有表情的音乐演奏，首先就应当是充满了生活的力度和速度变化的音调。

最后，音调方面、音调的现实本源还明显地表现在音乐的音韵方面（音色，配器）。乐器的音调基础就在于摹拟人声音调和自然中各种音调。如上所述，乐器的历史功绩就在于，人声的音调可能性的局限性由于乐器而得到克服（但是，仍保持了与人声的音调上的联系）。

乐器从自己历史发展的早期起，就取得并转化了现实中的各种音调。它们重演了人叫声、命令、号叫、呼唤、人声信号，摹拟了沉重击地声、隆隆的雷声。新的乐器不断地出现，它们包括了愈来愈多领域的现实音调——从口哨和风的呼啸到武器的威武的铿锵声（后一种可在我们的乐队中的钹声中隐约感觉到）。乐器

的音调不断抽象化，远离了自己最初的生活的原形象，但仍然保持了与这些原形象的音调表情性质的联系。

最优美、灵活而富于表现力的乐器，自然是最多地摹拟了人声、鸟鸣等等的音调的。乐器的价值也决定于它所能及的音调的宽度和丰富性。具有狭窄的和自然主义的音调的乐器之运用，永远表明音乐本身中自然主义因素之多少（可以各种摹拟性的打击乐器为例，李查·斯特劳斯的风机(Windmachine)到现代美国颓废音乐中打碎器皿的手法)。但即使在公认的乐队乐器中，音调可能性的差异也是很大的。乐器如果具有更丰富的、同时又最接近人声音调的音调因素，那自然是特别有价值的。

总之，应当指出，创造性地改变现实音调的音调因素是贯穿在音乐的一切方面、音乐表情性的一切可能性和手段中的。

再强调一次：音调是音乐的原始的和奠基性的、最具有特征的因素。没有音调，就没有音乐这种特殊的声音艺术。音调是音乐中最有力地感动我们、最直接地触及我们心灵的因素。任何一个听众，如果他不是一个形式主义的专业音乐家的话，那么他首先感受的就是音乐的音调的、情绪的内容。不这样也是不可能的，因为音调通过自己的声音表情性和造型性而实现音乐与生活的最直接的联系。

但是，仅仅是音调本身，还不能说明音乐的形成。音乐音调虽然是音乐的原始因素，但它仍需要音乐逻辑，才能保证音乐形象的初步形成（虽然，音乐形象，如我们在下面将要讨论到的，绝对不仅仅是音乐音调和音乐逻辑的总和)。

只有用辩证的观点，才能理解音乐音调与音乐逻辑的一致和差异。严格地说来，脱离音乐逻辑，脱离了作曲家或演奏者的概括性逻辑思维的音乐音调，是不可能有的。这种音调将不是音乐

的音调，而只是将生活中真实的音调原样搬到音乐里去而已。另一方面，任何一种音乐逻辑，如脱离了它所控制的音乐音调，当然也是不可思议的。

以上，我们在谈到音乐的音调基础时，不得不经常触及到音乐的逻辑基础——即音乐思维的概括的倾向。

可见，音乐中的音调与逻辑概念是不可以互相分割开来的。但是在对音乐进行美学的和理论的分析时，必须将它们加以区分。将音调与逻辑两概念混为一谈，曾多次使美学家和理论家们走向错误、含混和糟糕的矛盾。

这种错误、含混、矛盾的最有害的后果，就是认识音乐的现实音响根源的道路被掩盖或甚至被阻断了。其实，为了要顺利地分析音乐，必须清楚地看到音乐形成的两条路：一条是导向反映和转化真实音响，即是以感性为特点的道路，另一条路是将音乐从它的感性局限性的范围中引出来，再引入人类意识的整体中去，即普遍思维的道路。第一条道路决定于音乐音调，第二条则决定于音乐逻辑。

我们假设只存在音乐音调。在这种情况下，音乐通过听觉而与现实的整个的多方面联系，音乐声音与现实声音的整个联系，就得到完全的论证了。

但能否用这种音调的总和（即使是很大量的、性质各异的音调总和）来构成音乐作品呢？当然不能。而且，所以不能，尤其是由于以上我们分析过的声音和声音感受的特点——即不具有光和视觉感受的包罗万象性。

只有音乐逻辑才能，第一，概括音乐音调，使其摆脱偶然性，摆脱真实音调的庸俗的具体性，第二，使音乐音调获得真实音调所没有的包罗万象性。

由此可以看出逻辑基础在音乐中的特殊作用。[1]这作用是特殊的，特别巨大的，但不是绝对的。我们如果认为音乐逻辑具有绝对的作用，认为它是孤独自在的，而脱离了音乐音调的感性的、现实的基础，就会走向形式主义。如果夸大了音乐音调的意义，认为它具有自在性，那就会走向自然主义。

反之，我们如果理解到音乐音调的根本的、奠基性的作用，同时又认识到与它统一的音乐逻辑的必要性，就可以论证音乐的现实主义，证明它植根于感性的声音的基础，但已超出了感性的局限性的范围，而走上完整的人类思维的广阔境地，使感性的东西变为有思想性的东西。

---

① 这个作用早已被发现，并曾不止一次被指出过。例如，在 Н.И. 康达科夫的《逻辑学》(莫斯科，1954年)一书中我们看到："逻辑科学在思维方面的意义，很早就被人们完全正确地比之于语法在语言中的意义，算术在计算中的意义，音乐理论在音乐艺术中的意义"。Н.И. 康达科夫提到的是音乐，而不是绘画或雕刻，这当然不是偶然的。

以下我们将看到，逻辑基础的这个特殊作用促进着抽象音乐的写作，这种抽象音乐失去了与生活的生动的音调联系。

五

音乐逻辑，曲式

音乐中音调因素与逻辑因素相互间的关系问题，也就是乐音在哪些方面比现实生活中的音响原形象显得贫乏或显得丰富的问题。如果我们只是就音乐声音再现现实声音的正确性和同一性的程度来判断音乐的素质的话，那么我们就只得承认音乐是一种极不完善的艺术，而且最深刻、最有价值的音乐作品也就变成了最不完善的作品了。

但是音调的自然主义并不是衡量某一种音乐的价值的真正准绳。音调的现实主义才是这样的真正准绳。音调的现实主义在音乐音调中抛除和扬弃一切具体的、偶然的东西，而极力反映和表现那最本质、最抽象(就其好的意义而言)的东西。由于这样的艺术思维的结果，音乐音调从感性的具体性角度来看，当然是变得贫乏了，但另一方面却被各种联系和关系所大大丰富起来，而变成具有思想性的因素了。

只有音乐逻辑才能够发展这种反映着现实世界的联系和关系的联系和关系。

上面已谈到：由于听觉印象缺乏包罗万象性，这就决定了逻辑因素在音乐中的特殊作用。当然，不能由此而得出结论说，逻辑在其他种类的艺术(特别是造型艺术)中的作用就是微不足道的了。

例如，绘画就利用了具有包罗万象性质的视觉印象，但绘画的形象脱离开逻辑的概括却是不可思议的。象任何一门艺术一样，绘画也是由于逻辑因素而脱出了感性的局限性的范围；它不仅是视觉活动的结果，同时也是智慧和其他所有感官活动的结果。

一方面，非光线的范围通过巩固在意识中的感性经验的各个方面的现实联系而进入绘画。要知道，一个画家作画的时候，他不仅用视觉，而且也用触觉、听觉、嗅觉、味觉等去认识被描绘的对象，完整地体验对象的实质。另一方面，关于对象的知识总和在绘画中象在人类意识的任何一个领域中一样，要经过一个逻辑的、思维的概括的过程。现实的印象经过典型化而获得了人化的、就其对现实的反作用的意义而言是积极的性质，而绘画作为视觉的艺术的感性片面性，则为美术思维的逻辑所弥补。这里包括着选择表情特征、探求典型、排除非本质事物的过程，也涉及美术结构方面的问题，而美术结构则能完全有意识地在画面上分布物体或集中和处理各种事件，这是生活中所从来没有或差不多没有的事（我们至少可以回忆一下 K.布留洛夫绘画作品的谐调而优美的布局，П. 费多陀夫作品题材的丰富）。牵强的传统主义或轻率的印象主义走向极端后，都强调美术中逻辑因素和感性因素统一的必要性。

尽管如此，逻辑在美术中的作用毕竟与音乐是不同的，因为视觉印象是包罗万象的，而声音印象则是零散的。

当然，在其他条件相等的情况下，美术素描就其思想内容的规模和丰富性而言，是远逊于图画的，但是素描，其中逻辑的作用虽远远小于图画，却仍然是以印象的直接性、新鲜性为贵。即使是一幅最简略的素描，它的形式、逻辑也会由于视觉印象的包

罗万象性，由于有联系地在空间里描绘这些印象的可能性而显露出来。

音乐的情况就不同了，由于听觉印象及听觉印象所反映的声音现象是零散的，音乐素描（就其美术的意义而言）的可能性就极为有限。对语言的音调、动物的叫声、风呼哨声等等的“临摹”只能作为音乐结构的原材料，而没有独立的艺术意义。

上述的一切也就是逻辑因素在音乐中起着特殊作用的原因。

音乐逻辑、曲式用音调的原材料创造出和谐的音乐作品，使音调获得它在现实中原本没有的那种“包罗万象性”。音调核心的真实性、典型性及其强有力的、全面的逻辑发展——这就是有充分价值的音乐创作所必不可少的两个条件，只有在这样的音乐创作中，音乐的相对的造型方面的弱点才能被它的表情性所弥补。自然，由于音乐音调只有借助于音乐逻辑才能变成现实的和具有充分价值，才获得组合、运动和发展的可能性，因而，音乐逻辑（不是抽象的空洞的逻辑，而是有内容的、音调的逻辑），就具有决定性的表情意义。音乐的表情性就是音调的逻辑形成和发展的表情性。

值得注意的一个事实：在原始音乐史中（正如原始美术史一样），可以发现由原始的、直接的摹仿向原始的、还很幼稚的抽象的过渡。① 这仍然还是充分地表明，在美术和音乐之间没有绝对的美学区别。但相对的区别则是很重大的。直接摹仿的原始绘画（渔猎种族的洞穴画）在我们的感受中虽很粗陋但极动人，原始音乐的直接摹仿（复杂而没有调式的声音摹拟），我们听来却是混乱一团，离真正的音乐艺术还很远。反之，原始的调式对我们说

---

① 美术中的图案画，音乐中最原始的调式。

来，较之原始的图案画却又要宝贵得多。

音乐思维最早的真正的基础，只是在音阶、调式固定下来之后才奠定的，因为有了音阶和调式，曲式的形成才有了可能。

音响学的规律是音乐调式发展的基础①。这个事实有力地表明，音乐逻辑，就其本源来说，也是和声音的客观因素联系着的。但不言而喻，谈到音响学规律，只能说它是音乐思维的调式系统这个建筑物赖以成长起来的基础。

自然，恰恰是调式组织和声音的共同从属关系才提供了可能性，使音乐避免了现实中声音现象和声音感受的零散性。调式关系的逻辑使人们有可能发展音乐音调和建立曲式，包括它的最简单的直到最复杂的观念。

音乐思维在调式逻辑中以及进一步在曲式逻辑中的逻辑抽象化，一直是唯心主义美学家的一块绊脚石。他们的基本论据如下所述。在自然中、在现实中有着无限多的各种声音关系，而在音乐中(我们所指的是欧洲音乐)声音关系则仅限于七级的音列及变化音体系。怎么能说音乐音调反映了现实的音调，怎么能在未经提炼的、无意的非乐音与经过提炼的、具有一定的音高并在调式中有一定位置的乐音之间找出某种关系来呢？答案是：这种联系是找不出来的，乐音是一种具有完全特殊性质的声音。

其实，调式的提炼并不取消音乐的音调内容，而只是概括了

---

① 此处以及往下我们所说的调式，是指音乐思维的逻辑手段的总和，表现为“稳定的”和“不稳定的”声音的矛盾的统一。所谓“稳定性”与“不稳定性”，当然是要从其转意上，而不是从本意上来理解，即把它们看作是音乐思维所规定的逻辑联系的表现。调式的概念是与旋律、复调、和声、节奏等等概念紧密联系着的。特别是节奏因素，我们知道，对于调式关系的出现远不是无所谓的。调式的“稳定性”和“不稳定性”、它们的转化和斗争是构成音乐思维的逻辑音型的极重要的刺激物。

这个内容，使之服从于一定的规律性，将其引入逻辑思维的系统。人类语言的音调(这是音乐最重要的音调基础)的音乐体现，就是一个简单的例子。

音高摇摆的并常常是不间断的音调，由音乐中具有固定调式的和间断的音程所反映出来①。在音乐中语言的音调是经过了广泛的概括，并从调式上加以规定了的。但同时，语言的音调并不失去自己原有的音调表现力，而且相反，是加强了和集中了这表现力。

另一个例子：在音乐中反映声音的增高和降低(如风哨声)，传统上都利用半音音阶，而半音音阶是断续性的，在一个八度中只不过有十二级。可见，半音音阶的效果在某种程度上是类似于电影中光的断续效果的。

上述例子一般地表明了调式抽象化的核心和实质。调式从现实中灵活变化的、相互交流的音调出发，导向于分离出若干支点。须知任何旋律(而且还不是半音的)意味着声音之间的音调填充，而这种音调填充实际上在具有若干级的调式中是不存在的。因此，最富有旋律性的是二度，但即使是二度，也是用断续性来代替连续性的。

自然，在复调音乐、和声等等方面，音调的逻辑概括的所有现象也都是类似的。不谐和的、噪声的东西可以在复调音乐和和

---

① 同时还要指出，这个固定性(正如现在所已经证明了的)仍然又是相对的，而不是绝对的。见 H.A. 卡尔布佐夫的著作《音高听觉的区域本质》(苏联科学院出版社，1948年)，"速度和节奏的区域本质"(苏联科学院出版社，1950年)和《力度听觉的区域本质》(音乐出版社，1955年)，这些著作证明了音乐思维的音高、节奏、速度、力度等范畴具有着区域性，而不是绝对的性质。卡尔布佐夫的著作打击了唯心主义音乐美学认为音乐音调的固定性是音乐音调与现实音调的重大区别之所在的这种观点。

声中表现出来，而不必自然主义地照抄现实中的音调原形象，同时还不破坏调式的逻辑体系、功能联系等等。

使唯心主义音乐美学望而生畏的个别与一般之间、感性和逻辑之间的似乎是不可解决的矛盾，实际上是不存在的。唯物主义的辩证法承认这些矛盾是自然的和必然的。乐音显然是一种具有特殊性质的声音，但并不是具有完全特殊性质的声音：乐音一方面是与非乐音有区别，但在本源上却是与后者有联系的。

但是，使音乐音调的总和具有统一性和完整性的音乐逻辑，其本质到底是怎么回事呢？

回答这个问题的时候，显然要否定音乐逻辑的完全独特性的唯心主义概念(如阿姆布罗斯〔A. W. Ambros, 1816-1876〕的"纯音乐逻辑"就是)。其实，音乐中没有任何"纯音乐逻辑"，也没有任何"纯音乐曲式"。音乐逻辑(以及作为其后果的曲式)与音乐的特殊基础音调不同，它不具有音调所具备的那种独特的特点。音乐逻辑不是一种绝对特殊的逻辑，而只是艺术、科学和整个人类思维所共有的统一逻辑的特殊表现、特殊运用。列宁曾说过，逻辑的"格"就是"事物的最普通的关系"①，这些话完全适用于音乐逻辑及其具体的结果——曲式。音乐逻辑的规律象整个逻辑的规律一样，是"客观世界"在人们意识中的"反映"②，并且反映的是整个客观世界，而不仅仅是声音现象的领域。

正是音乐逻辑才使音乐越出了感性声音的领域，构成了超乎感性绝对性和局限性之上的音乐思维。

---

① 列宁，《哲学笔记》，第152页。还可以提一提列宁关于逻辑、辩证法和认识论的一个极重要的原理："不必要三个词：它们是同一个东西"(同书215页)。中译本，第357页。——译者注。

② 同上书，155页。

自然，音乐思维同样也并不是什么完全独特的思维，而是表现在音乐这个特殊的领域中的人类的统一的思维。

具有"基音"和"非基音"并将对立斗争职能联合在主音周围的所谓调式的规律性，这不是反映了现实本身的最普遍、经常、多量的规律性的"逻辑格"，又是什么呢？① 所谓曲式（三段式、回旋曲式、奏鸣曲式等等），这不是同样一些规律的扩大表现，又是什么呢？

在从"基音"到"非基音"及从"非基音"到"基音"的最简单的运动中，已经有了现象的更替和重复性这个逻辑格了。这种更替和重复性我们可以在 A—B—A 公式的三段式中找到。反复，这绝不是纯为音乐所独有的手法（如过去和现在许多人所认为的），而是现实中普遍的、真实的现象和规律的极广泛的表现。一个人在欢乐的感受中会忽然悲伤起来，然后欢乐又回到他心中；在一片安详、宁静的景色中，一列火车突然驶过，然后又消失；白天为夜晚所代替，之后白天又来到；所有这一切（以及无限众多的其他事例），就是音乐中的对比和反复的基础。不论是对比，还是反复，都是既可以在与真实的现象直接联系中（特别明显的是在标题音乐里），也可以离开真实的现象抽象体现出来。但任何一种抽象并不消灭联系，而只是使这种联系变成隐蔽、遥远、纷杂、朦胧的等等。

在回旋曲式（例如 A—B—A—C—A）中，现象的更替和重复原则扩展了，比普通三段式更为多样化了。

---

① 有些论调认为调式规律有独立的生活（库尔梯派等等）。但无论如何，企图把"基音"和"非基音"、"引力"等等不解释为音乐的逻辑格，而解释为乐音、和声等等的内在运动生活的结果，这种企图就是错误的，会导致唯心主义和神秘主义。

奏鸣快板曲式将对比和重复的因素[①]与主题的冲突及综合性的"总结"[②]结合在一起。所有这一切都是现实中真实的关系、联系和过程在逻辑上反映出来和用曲式表现出来的结果。

当然，逻辑规律和逻辑格在音乐中的运用有其特点，这是无可非议的(例如，绘画中就没有导音、下层音、反复等等)，但仅仅是运用而已。音乐逻辑的实质则与一般逻辑相吻合，而在这个实质中却是没有丝毫纯音乐的东西的。

因此音乐逻辑就有了必要的手段和能力：表现出一般过程的规律性，而不仅仅是表现声音过程的规律性。

假如说我们要在音乐中表现一个人的悲哀、忧伤、内心痛苦的形象。音乐的感性方面为音调所限制，从这个角度来看，它除了叹息、呻吟、号叫等等的声音之外，就什么也不能利用。但音乐的逻辑方面则不为音调所限制，它是在对世界的完整认识的基础上产生的。因此，表达了人类悲哀感情的音乐形象的逻辑、形式能够而且也应当描述出一般的悲哀（包括其一切直接和间接的表现）的发展过程，而不仅仅是悲哀的声音表现的发展过程。

值得注意的是，唯心主义美学不了解、轻视或避而不谈音乐音调的特殊性和音乐逻辑的普遍性。由于逃避物质、逃避感性的具体性这些明显的原因，唯心主义者将事物本末倒置，他们没有能力阐明音乐音调，而实际上就把音乐思维、曲式当作了音乐所特有的基础。难怪过去经常处在唯心主义原理影响下的音乐理论和音乐分析，对于音乐音调的研究所作的工作这么少，而把主要

---

① 这里可以指出，兴趣和注意力的心理学本质也正是在于要求新事物与旧事物有联系，新出现的和现有的事物有联系。

② 由此就得到奏鸣快板曲式的公式：（1）A-B；（2）A、B二因素的发展、斗争等等；（3）A-B以新的相互关系和新的总结的面貌重新出现。

的注意力放在曲式的研究上(这方面是获得了丰富的成果的)。

但是，只了解音调和曲式、音调和形式的共存、统一，这还是不够的。还必须了解它们之间的活生生的、作为前进动力的矛盾。音调永远倾向于音乐表述的最大限度的直接摹仿，倾向于最忠实地反映人声及周围生活的音调原形象。调式和曲式则同样经常地倾向于使音乐思维具有彻底的谐和性、深刻性、概括性。

在音乐的特殊的基本因素的这个斗争后面，不可避免地要进行一般艺术思想基本因素的斗争及矛盾的美学流派的斗争，这些美学流派由于这种或那种片面性而导致自然主义和形式主义。

不论是音调的概念，还是调式和曲式的概念，若把它们孤立起来，就在任何时候也不能论证真正的音乐艺术。全部音乐史给我们揭示了音调原则和调式原则、音调原则和逻辑原则、音调原则和曲式原则之间经常的内在的斗争的情景。倾向于直接摹仿的音调可以说是极力要破坏调式，粉碎曲式，突破它们的逻辑限制和规律；而调式、曲式则极力要征服音调。调式和曲式的逻辑组织力量与音调的任性追求感情表现的意图相抗衡。音乐思维内部这两个基本因素斗争的结果，音调在逻辑上变得完整了，而调式和曲式则在音调方面丰富起来。

没有活的音调这个本原，就没有真正的音乐；但是，如果片面地发展音调因素，音乐逻辑就有遭到破坏的危险。没有完整的曲式、调式基础，也不可能有真正的音乐；但如果要片面地发展逻辑因素，就会出现单纯摹仿或空虚做作的危险，音乐的音调灵魂就要失散。

这里必须强调指出音乐的一些与音乐逻辑的巨大作用有关的特征。音乐家运用严格固定的音符组合、固定的曲式调式体系等

等①，更容易脱离自然，而去抽象地（就其不好的意义而言）创作自己的作品，滥用音乐的“自己运动”。这种创作方法的运用，在实践中要比通常所想象的多得多。此时，音乐音调就受到了致命的损害。一点也不表现什么的音调当然是不可能存在的。但在失去了与现实的活生生的音调联系的音乐中，音调只是由于惯性而具有表情力（似乎是脱离开作者的意志），它倾向中立，倾向于无内容性②。

甚至在伟大作曲家的创作中也有这种“音调的空白”。哪个作曲家的创作中，逻辑超过音调的程度愈大，这种缺点就愈为明显（例如，勃拉姆斯或塔涅耶夫就有这种情况）。而在一般的、没有才华的作品中，这种中立的音调甚至变成了真正的灾难，因为它造成这样的结果：巧妙地用一大堆乐音偷换了音乐。中立的音调就象没有热情的演说家的嗓子，它甚至可以提高或压低，在力度和速度上作些变化，而仍不越出情绪消极和冷漠的范围。

反之，任何一个活的音调，即使是一闪而过，它也能立即把一组乐音变成音乐，也就是说产生出动人的艺术。有一些最伟大的音乐家（如萧邦）就完全没有（或差不多没有）音调的空白。

可见，只有音调与逻辑两个对立斗争的因素真正统一起来，才能产生真正真实的、真正美好的音乐艺术，只有在这样的音乐艺术中，音调才能使调式和曲式的逻辑获得生气，而这个逻辑又造成了丰富多采的音调内容。在这样的艺术里，现实主义的革新精神就与对一切宝贵传统的珍视结合起来。

---

① 例如在绘画中就完全没有这种类似的情况，在绘画中，颜色可以任意调配，结构的原理比较起来是很自由的，没有多少规格限制。

② 阿萨菲耶夫在这个意义上甚至区别出“音调的”和“非音调的”作曲家（这两个词不恰当，但是可以理解）。尽管阿萨菲耶夫对音调的理解与我们的理解大不相同，但在这种情况下我们可以引用他的话。

在上一章中我们已谈到了旋律的音调基础这个显而易见的事实。现在我们还要强调指出，音调基础本身还不能产生出旋律来。例如，不能把原始人对鸟鸣的摹仿称之为旋律。旋律只有在感性的音调因素与逻辑因素的结合、统一和矛盾中才能产生，也就是说只有在调式及调式关系所形成的曲式的基础上才能产生。

这两个方面，两种因素缺一不可；关于这点，可以用我们现代大小调的任何一个旋律实例来证明。我们假设人声音调是旋律的音调基础。在生活中，这种音调可以依据（实际上也正是依据）各种各样的、稀奇古怪的音程关系。在我们的音乐中，这种音程关系的可能性被音阶的十二个半音级所严格地限制着。但问题的实质当然不在于音高的级数限制这一个事实（因为即使在这个音高固定的十二级的范围里，也可能有相互关系的混乱变化及不合逻辑的任意运用），而在于逻辑的调式表现的质的规律。

因此，音乐所反映的真实的人声音调，在自由自在和无拘无束方面是逊色的。但它在逻辑联系上却高出一筹。调式从逻辑上联合并指导音乐音调的运动。由于存在着“稳定的”和“不稳定的”调式音，就可以发展音调，使其增长和降低（甚至可以不利用力度和速度的变化）；可以开始和加强运动，也可以削弱和结束它；可以利用转调造成逻辑的不谐和、突然性等等。可以围绕着调式和音高相同的旋律支点或旋律图案，在广大的空间里组织起运动的各个阶段。在所有这些情况下，调式、曲式（作为一般逻辑所特有的范畴）传达出不仅为声音所有，而且是为世界上一切现象所特有的增强、减弱、对比、轮替、反复等等的过程。

这种矛盾的统一是为一切旋律所具有的，但它在旋律中导致各种不同的结果。曲型的两极：作为旋律思维的原则的宣叙调性和咏叙调性。在宣叙风格中，突出的是音调方面，而在咏叙风格

中，则是逻辑方面。真正伟大的旋律家的秘密就在于，他们善于把这两个方面结合起来，而不偏到一个极端去。在一种极端——"过分的"宣叙风格——的情况下，音调方面、声音方面占了优势，而音乐则即使保持了规定的音高关系，也会变成声音的摹仿、对现实的"素描"（可以回想一下穆索尔斯基的《婚礼》，这个乐曲作曲家本人称它为"室内练习的素描"）。而在另一个极端——"过分的"匀滑的咏叙性——的情况下，固定了的"逻辑格"这个方面就抑止和吞噬了音调因素。这时一般就产生出所谓旋律的"一般化"，旋律因素甚至常常是"美丽的"，但失去了音调的精确性、真实性、典型性（例如"别里亚也夫小组"① 的许多作曲家就有这种情况）。

旋律中音调因素和逻辑因素有机的统一之所以特别重要，是因为旋律是音乐中具有最直接的感人力量、最大限度的亲切性的首要因素。谢洛夫曾写道："声音艺术的主要魅力、主要的诱人力量就在旋律中；没有旋律，即使有了最勉强的和声组合，发挥了对位法和配器法的全部奇妙作用，一切也仍然是苍白、没有色彩、僵死的"，他这些话当然是正确的②。

旋律以及整个音乐所以能亲切动人，音调当然起着首要的作用，而逻辑则起着从属的（虽然也是绝对必要的）作用。

一个特别有意思的情况是：旋律中逻辑因素的抽象发展能够产生出象征性，也就是说，产生出的形象性不是直接的、不是声

① 19世纪80～90年代以俄罗斯音乐家别里亚也夫为首的一个音乐团体，其重要成员有里姆斯基-科萨科夫、格拉祖诺夫、里亚多夫等。别里亚也夫小组的活动保持了强力集团的若干民主传统，对俄罗斯民族音乐的发展有一定的影响，但是缺乏强力集团特有的社会目的性以及与时代进步思潮的紧密联系。——译者注。

② 《谢洛夫论文集》，第一卷，1892年，第120页（《斯旁梯尼和他的音乐》一文）。

音现实主义的，而是假设的。一个很好的例子：李斯特的《浮士德交响曲》的用增三和弦下降的序奏主题——著名的“浮士德的疑虑”的形象。这个主题确实也包含了若干声音现实性的因素（滑动的、不稳定的音调，就象一个沉思中的人的不明确的喃喃自语）。但这些“喃喃私语”与哲学疑虑的联系还是非常象征的，因此也就不能为听者清晰地领会。李斯特的另一个意图是无可怀疑的，直接把“哲学的疑虑”（即对事物的逻辑方面的迷惑）转译成音乐逻辑的“语言”（增三和弦的无调性的半音模进的逻辑不明确性），而不利用和可以说是蔑视了音乐的感性的、声音的、音调的特点。这种错误的意图遭到了报复。李斯特的意图只为那些知道他的构思的人所了解，但上述音乐主题本身则失去了形象的鲜明性。

全音音阶是旋律中逻辑的音乐形象性的另一个例子。莫扎特（在六重奏《音乐诙谑曲》第三乐章的末尾）、格林卡、达尔戈梅斯基、柏辽兹、李斯特、鲍罗丁、柴科夫斯基、德彪西等人都很出色地但又是各不相同地利用了全音音阶。但全音音阶作用力的基础却几乎永远是逻辑的因素（逻辑的怪异性——德彪西的几个全音片断甚至完全脱离了大小调调式的传统！），而不是音调的因素（相应的现实声音的转化）。全音音阶可以说是脱离音调而抽象化，主要地（或者是绝对地）依赖于调式的感受。由此产生了全音音乐式的纤细格调：这是“适用于少数人”的逻辑手法，而全音音阶永远也达不到半音音阶所具有的那种感性的鲜明性。

其次，音乐思维的逻辑方面在复调音乐中也是显而易见的，它的典型表现之一就是赋格、卡农、严格的模仿等的全部对位法理论。这个逻辑方面与一个时代的这种或那种哲学潮流的联系（例如旧复调音乐——从荷兰人到巴赫——与哲学的理性主义的原则，与斯宾诺莎、笛卡儿的认识论的“数学”形式等等的联系），

一般说是不难发现的。这是因为复调音乐逻辑与所有种类的音乐逻辑一样，也是一般逻辑的音乐反映，也是同时代世界观的一般倾向的音乐反映。

在复调音乐中音调因素过分膨胀，会导致声音组合的混乱，而逻辑因素过分膨胀，则会导致繁琐的对位法。

在和声学范围中，逻辑方面也表现得很明显。例如喧哗声或轰鸣声的综合性音响，一般地说，可以用各种声音综合进行摹拟，但在音乐中，由于乐器有固定的音律，就只能在调式关系的固定范围中用该音律所具有的声音综合进行摹拟了。一个在歌剧中摹拟枪声的减七和弦，同时也是一种和声功能或固定调性之间的转调环节，而摹拟人群叫声的二度，同时也是获得某种“解决”的和声组合的某一部分，等等。

极为复杂、支脉繁多而多种多样的主调音乐和声逻辑，在历史上发展和改变着旋律与复调音乐的逻辑，为作曲家的音乐思维提供了最为丰富的过程和形式。

当然，在和声学、旋律、复调音乐以至音乐的其他所有要素中，音调和逻辑两个方面并不是平行的、和平共处的，而是行动着的、内在矛盾着的两个因素。只有那些使和声学既达到最大限度的音调革新和感染力，又具有逻辑的鲜明性和组织性的人，才是真正的和声思维的大家。

和声没有音调的真实性和力量，只能造成平板的陈旧华采乐段风格、平板的陈腐逻辑公式风格，或者造成枯燥的和声抽象化。和声没有逻辑的鲜明性，就要破坏曲式，使其支离破碎，成为一些对现实的和声摹仿的片断，归根结底，成为自然主义的而没有丝毫感染力。

和声学（以及音乐的其他要素）的逻辑方面的普遍性（而不是

音乐特殊性），可由一系列历史事实和实验的事实加以证明。例如，人们的听觉已完全与平均律的“误差”相妥协，不是由于平均律的音调优点，而是由于它的纯逻辑优点（音律的联系、转调的自由）。人们的听觉同样能很容易地习惯于调得不正确的钢琴，——只要这种错误或多或少是均匀的，就仿佛是以一种逻辑系统代替了另一种。

这些事实再一次证明了，属于音乐逻辑体系的一切，应当可以与纯音调因素区别开来。在和声范围中（在旋律范围中也一样），逻辑因素的抽象发展导致形象的象征性，这是个很典型的事实。

要在音乐中体现道德与非道德、真实与虚伪、诚实与阴险，只有通过现实中道德与非道德、真实与虚伪、诚实与阴险等现象所特有的音调，才有可能。

但是必须指出，在音乐史中，作曲家在和声中将感性音调因素和逻辑因素混为一谈，企图用纯音乐逻辑来构成艺术形象而犯错误的例子是不少的。下面举几个这样的例子。

李斯特的钢琴曲《沉思》的音乐就缺乏标题的清晰性。说实话，要想体现米凯朗杰罗所作的沉思者的塑象，这个任务用器乐手段是根本办不到的。但李斯特显然是决定克服困难（困难在于，沉默的人在音调上是死的，而他想些什么，又无从得知），直接用音乐逻辑来表达沉思默想（单调的节奏和旋律进行，加上丰富的转调）。在李斯特乐曲中实际上可以听到的东西——在变化的和声背景上单调无力的铜号旋律——只能激起最不明确、最不清晰的联想。

斯特劳斯也曾不止一次地作过“逻辑摹声”的错误尝试。例如，根据标题的说明，在唐吉诃德主题的第一次叙述的末尾的奇怪华采乐句（引子）要表现主人公奇怪而错误的思想。这显然是把

一般逻辑硬搬到音乐逻辑中去，而没有考虑到音调方面；因之，艺术结果没有说服力，是不足为奇的。这位作曲家的交响诗《查拉图斯特拉如是说》结尾中，根据标题的说明，又有一个纯逻辑的、因而是象征的、没有说服力的效果：交响乐最终乐章的独特的终止（以 c 音为基音的 b 小调三和弦）应当表现出现实中的矛盾、查拉图斯特拉所没有解决的“世界之谜”。我们在《阿尔卑斯交响曲》中也可以看到一系列“逻辑摹声”的例子。例如斯特劳斯企图用奇异的半音阶、混乱转调等等来表达一些琐细的情节：“穿过丛林走在错误的道路上”、“雾在升起”、“太阳渐渐变暗”；企图没达到目的，没有越出纯象征性类比的圈子。

总之，自然不能一概否认抽象的音乐逻辑的摹声可能性。第一，音乐逻辑与一般逻辑的有机联系，使某些在一定程度上可以捉摸得到的类比成为可能。第二，音乐中的逻辑总是这样或那样地与音调不可分割地联系着的，因而，逻辑格（即或它们趋向于孤独自立，趋向于超音调性）在某种程度上引起音调中的改变（在一连串混杂的音调中不可能保持明确的逻辑，在逻辑的混乱中也不可能保持明确的音调）。

但是，以音乐逻辑为音乐形象的第一性的、具有决定性的基础，则根本上是错误的。这种看法是将事物本末倒置，其结果是不把音调看作是声音现象的真实的、感性的反映，而看作是象征、假设。支持着相应的形式主义作曲实践的关于音乐思维的纯说理性的形式主义理论就是这样产生的。

而事实上，我们再重复一次，只有音调的音乐逻辑，亦即以一定的音调内容的发展为依据的逻辑，才能是真正有表情力的，才能作为音乐表情性的强大因素。

但是，我们还是继续进行音乐各个要素的逻辑方面的分析。

在音乐节奏中，逻辑方面与音调方面同时出现。这两个方面象在任何地方一样，也是互相矛盾的，而节奏音调的逻辑概括过程，同时也就是消除个别性的节奏细节的过程。如果音乐节奏从它的音调方面看来，是旋律的、复调音乐的、和声的音调等的时间表现形式，那么从逻辑方面看来，音乐节奏就是旋律的、复调音乐的、和声的逻辑等的时间表现形式。

例如，任何一种和声“功能”并不是“一般化地”演奏出来，而是通过一定的节奏（例如，在弱拍上的第一级四六和弦就与强拍上的同一和弦有很大区别）。节奏的变化在一定程度上也改变和声的功能性质，而没有节奏的和声、旋律、复调音乐，是根本不可思议，不能存在的。就象“音调的”音乐节奏在现实中有类似现象一样，“逻辑的”音乐节奏在现实中也有其类似的现象，而不问对现实的感受方法如何。如果在音乐中只有音调节奏的话，就不可能出现比较完整的曲式了。

现在用一个例子来说明。在鲍罗丁的《伊戈尔王》中的雅罗斯拉芙娜与少女的一场里，音调节奏真实地表达了少女们的激动与不安。但这里也有着与音调节奏一致的逻辑节奏。逻辑节奏在音调节奏的基础上构成了完整的节奏型、合规律的节奏乐段，亦即构成了整体的鲜明而清晰的逻辑形式的骨干。

一般都把节奏的概念与节拍的概念严格地区分开。但机械的区分是不能容许的。节拍不是别的，而是某些节奏规律的逻辑整理和形成。这明显地表现在拍号、小节、节奏乐段（小节组）之中。

例如，3/4 小节可以配上无穷多的节奏。但尽管如此，最多种多样的 3/4 小节也由于具有以节拍形式固定下来的共同节奏基础，而互相类似。音调节奏（只要它不是反映严整的步伐、机器

的喧声等等）一般都违背着任何节奏所具有的周期性，而趋向于一定的自由，趋向于"无小节性"；因此，"无小节性"的倾向在宣叙性的音乐中特别强烈，而在进行曲和舞蹈音乐中就特别弱，或等于零。反之，逻辑节奏则经常趋向于小节，趋向于清晰的节拍化，而节拍化的现象我们可以在四小节、八小节、十六小节的节奏乐段中看到。所有这些乐段主要地并不是节奏音调现象，而是节奏逻辑现象。至少可以指出，和声功能的逻辑，或简单些说，华采乐段的逻辑（就此术语的最广泛的意义而言）是通过具有"对称"分段的节奏乐段的逻辑而表现出来的。

自然，节奏音调中如果有清晰的重复性，就更便于它们的节奏逻辑发展。没有这种重复性，音调任意变化，就会使逻辑发展遭到困难，缩小逻辑发展的可能性。

真正活生生的、形象的、具有美学价值的音乐节奏，是那种无论音调方面或逻辑方面都不片面占优势的节奏。节奏的片面"音调性"不可避免地要导致曲式的节奏基础的瓦解，而片面的"逻辑性"使节奏结构脱离音乐的原始节奏基础——现实的节奏，变得机械生硬或虚构臆造。象旋律、复调音乐、和声、节奏一样，力度和速度变化，除了音调方面之外，也有自己的逻辑方面。音乐的强弱和缓急不仅是由现实中直接的力度和速度变化原形象所刺激而产生，而且也是由于受音乐逻辑的驱使和应曲式的要求而产生的。掌握力度与速度变化，不仅为音乐表演的表情性所必需，而且也为音乐表演的逻辑完整性所必需。结尾的力度加强和庄严终止的速度放慢就是一个例子，在这里很难把音调因素和逻辑因素区别开来，但是，例如在已达到的主音的肯定的"非常响亮"（*ff*）或庄严的"减慢"（*rit*）中，逻辑因素的作用是很显然的。

最后，音调因素和逻辑因素的矛盾统一，在音乐乐器法的领域中(音色、配器)，也表现出来。

关于这个领域中的音调因素，以上已经谈到过。逻辑因素在乐器的实践中一直是极力要控制住音调自发力量的任性与自由，使乐器音调服从于音乐调式、曲式、抽象化等的基础，即使以失去这些音调的直接性作为代价也在所不惜。

可以举大鼓和定音鼓作为这两个不可缺少的方面的这种矛盾的例子。大鼓正由于其调音的不确定性，而具有更为直接的音调特性：它能比定音鼓更自然更接近现实地表达出雷声、轰鸣声或含混的沙沙声。但定音鼓由于调音固定，虽然丧失掉了某些宝贵的音调性能，但却获得了音乐逻辑的优点：它们进入了和声和旋律的体系，进入了调式之中，我们自然地认为定音鼓比起大鼓来是更有“音乐性”的乐器。

另一个例子：日常中听众对音乐表演的器具（即人声和各种乐器)的反应的事实。

如上所述，群众对于音乐的音调方面的感受，比起逻辑方面要生动和强烈得多。①这不仅是对于旋律、和声、节奏，而且对于人声和乐器也是如此。人声因为最富于音调的直接性，所以最容易感受，感受的也格外鲜明②。在音调的自由性的意义上接近人声的乐器，处于第二位。音调固定而不灵活的乐器则处于第三位。音调在感受人声和乐器方面的这种首要意义，车尔尼雪夫斯基表述的很好，他写道：“尽管我们的趣味有很大的人为性，尽管

---

① 反之拙劣的专业音乐工作者对于音乐的音调方面就很不敏感，或者是歪曲地感受它。

② 在人声中也可能以音调因素(情绪的强烈表现）或以逻辑因素（音的纯洁，形式的完整)占优势。

我们酷爱辉煌的技巧的全部困难和窍门，但我们仍是宁舍器乐而取歌唱的：只要歌唱一开始，我们就不再注意乐队了。我们视小提琴为高于一切乐器，是因为它'比一切乐器都更接近于人声'；对演员的最崇高的夸奖是：'在他的乐器的声音里听得到人的歌声'"①。车尔尼雪夫斯基在另一个地方，也根据同样的想法，认为钢琴是"可怜的、苍白的、死的乐器"②。

车尔尼雪夫斯基的评价不是没有根据的——听众在大多数场合下（其他条件相等时）都是情愿听小提琴或大提琴而不听钢琴的。但是，听众和车尔尼雪夫斯基当然没有估计到钢琴与许多其他乐器相比是有着许多重大的逻辑上的优点的。在钢琴演奏中，音调虽然在自然性方面逊色了，但在逻辑的完整性上却占了极大优势。钢琴特别发展的时期刚好与古典音乐高度繁荣的时期相吻合，这不是偶然的。追求形式主义和自然主义的颓废音乐恰恰选中了钢琴来作为其暴力下的牺牲品，并极力破坏钢琴所特有的音调的逻辑完整性（"音乐的钉子"，考威尔〔H. Cowell,1897-〕音乐中的敲打音板和拨弦，"经过训练的"或"制成标本的"钢琴演奏）。

在管弦乐法史中也可以明显地看出逻辑因素和音调因素之间的明显的斗争。例如，乐队组成的平衡和各乐器组对比的平衡不就是配乐法的逻辑因素的表现吗？反之，追求新的、个性化的乐队组成，追求各个乐器的更为独特的、不可重复的对比——这不就是配器法的音调因素的表现吗？只能肯定地回答这个问题。自然，最有美学价值的管弦乐配器，应当表现出音调与逻辑的真正综合，既没有音调的形式主义，也没有逻辑的公式主义。

---

① 车尔尼雪夫斯基，《美学论文集》苏联科学院哲学研究所。社会经济出版社，莫斯科，1938，第94—95页。

② 同上书，第139页。

在本章结束时，我们还要再一次强调指出，对音乐音调和音乐逻辑的分析的理解和综合的理解都是很重要的。

在美学分析过程中，我们把音乐音调和音乐逻辑分开，而认识到它们的区别。我们看到了音乐音调与现实中音响的非音乐音调的直接联系，看到了音乐的感性第一性因素——音乐音调的奠基性的作用。另一方面，我们也看到了音乐逻辑与在人们意识中反映了现实世界的实体性和过程性的一般人类逻辑的一般规律和“逻辑格”之间的联系。

音乐音调可以包括和反映现实中一切发声的、具有音调的现象；但是实际上，这里是有着美学选择的，只有那些有艺术价值的音调才被选来作为实际使用的音乐音调的基础。同时，与人声的反映相联系的音调，则构成了实际使用的音乐音调的基础的大部分。

音乐逻辑造成了音乐思维的逻辑体系——从最简单的调式关系到最复杂的宏伟的曲式的结构。

音乐思维的每一个原素（不论是旋律、复调音乐、和声、节奏、力度、速度、配器）都有着自己的音调和逻辑两个方面，这两个方面又是处在经常的明显而带有创造性的斗争中。

我们把音调和逻辑分开，并用解析方法加以分解，但同时又要综合它们，因为它们在音乐思维中是综合的，因为音乐音调是有逻辑性的，而逻辑则是有音调性的。

音乐音调由于有逻辑性而摆脱了感性的（声音的）局限性，使感性的现象具有思想性，将一般思维的逻辑结果注入音乐思维之中。

但这一切还并没有充分地展示音乐的认识性、内容性、表情性和能动性等因素。音乐音调与音乐逻辑的统一只是准备了，而远没有概括了音乐艺术的最高范畴——音乐形象。

六

音乐形象的形成

如果说音乐音调有其特殊性，而音乐逻辑具有一般性的话，那么，曲式就是音乐思维（音调与逻辑的矛盾的统一）与人们的理论和实际活动的一切方面的全部联系的结果了。

象任何艺术形象一样，音乐形象也是以典型化的、概括的、同时又是具体感性的形式反映了现实的规律性。

音乐形象的思想情绪基础，乃是人们的归根结底依赖于社会的历史的人的全部感官活动的整个社会意识。从这个角度来看，音乐形象与其他任何一种艺术的形象是没有任何原则性的区别的，正因为如此，用各门艺术的手段都可以表达出等值的思想和情绪。

但是音乐形象的感性的、独特的具体性决定了并以声音领域限制了它的表情的和造型的能力。

因此，音乐创作的道路、音乐形象创造的道路是从完整的意识走向个别的、独特的、具有具体感性的表现形式。

但在个别中并没有失去与一般的联系。这种千丝万缕的联系（通过感性的联想，通过思想的现实——语言）保证了音乐形象的返程运动——即在音乐感受过程中从个别到一般，从感性的独特性到完整的意识。

音乐形象由于具有完整的、无所不包的本源，而获得了完整

的、万能的职能。它通过声音而传达着丰富的联想联系和语言联系，间接地触及到所有感官的范围，触及到人类思维和感受的极多的方面。

在评价音乐形象的内容、可能性和界限时，永远要注意到我们在上面所提到的两个方面：第一是音乐的感性的独特性，第二是音乐的思想的普遍性。换句话说，要明确地把音乐所能直接表现出来的东西和只能间接表现出来的东西区分开来。

如果忽视或不分开这两个方面，在美学分析和创作实践中就不可避免地要犯严重的错误。

我们如果忽视了间接表现的东西这个极为广泛的领域的话，就要缩小音乐的可能性，错误地把音乐限制在纯声音的范围内，这样就不免导致对音乐形象的局限性的、自然主义的理解。

我们如果忽视了直接表现的东西这个具有决定性的领域，就会使音乐脱离开感性的声音的基础，把音乐声音不看作现实声音的反映，而看作纯音乐的象征，这就不可避免地导致对音乐形象的形式主义的理解。

最后，我们如果将直接表现的和间接表现的东西混为一谈，就失去理解音乐的现实界限的可能，而走上了美学折衷主义的道路。

只有通过明确地分清音乐形象中既矛盾又统一的直接表现因素和间接表现因素，才可能论证音乐的现实主义，从音乐中汲取最大的表情的和造型的可能性。

我们再一次强调指出，音乐主要具有的表情性，丝毫也不排斥和否定它的造型性。音乐的表情性乃是音乐对声音的积极的表情本性的依赖，而首先是对人声音调的表情性的依赖。

但音乐中（别的表情艺术也一样）并没有单纯的表情性：表情性应当被造型刻画出来。而音乐也确实刻画、传达了表情的音

调。① 在音乐中，如果不进行艺术再现，不去刻画生活中现实中某一种情绪所特有的音调，就不可能表达出什么情绪来。例如，我们在用音乐表达欢乐的同时，也刻画了欢乐，所用的音调是类似于生活中所存在的欢乐的音调的。

以上我们分析了音乐逻辑、曲式如何使音乐思维脱出了纯音乐的范围；音乐逻辑在运用声音的交替和发展过程的时候，不仅把声音现象的认识结果，而且把一般现象的交替和发展过程的认识结果，注入了上述的这些交替和过程之中。

走出纯声音范围的下一步，是极广泛而且能动性极强的联想领域。我们在听一个人说话或森林的喧声时，常常也同时看到说话的人，看到森林。自然，在构成人或森林的音乐形象时，在我们的意识中能够而且应当出现相应的视觉联想。当然，出现的还不仅仅是视觉联想，因为对现实的听觉印象经常是与人的一系列感官的印象联系着的，因而具有程度或高或低的丰富的间接联想组合。

在本书的第二章已谈到了联想的巨大心理作用及其生理学基础(条件反射)。И. M. 谢切诺夫早已精辟地表述了联想机构的非常的积极性和灵敏性。他写道："对部分的极小的外来暗示，就会恢复起完整的联想。例如有了视触听觉联想，那么，只要对于这个联想的一部分给以极小的外来暗示，也就是说以联想中所包含的形式或声音极微弱地刺激视觉的、或听觉的、或触觉的神经，在意识中整个联想马上就恢复起来。这种现象在人的意识生活中随时都可以遇到……"②。巴甫洛夫也有一个典型的、精炼的公式：

① 在造型艺术中，我们看到，情况恰恰相反。基础是造型。但这种造型也通过对于被造型的事物、现实、事件的关系而表达情绪和人化。

② 《И. M. 谢切诺夫选集》，第一卷，第89页。

“条件反射构成的机构、联想的机构……”①。

联想大大地扩展了音乐的表情造型能力和界限，但音乐形象的组成并不以联想为限。

音乐作品可以有一个标题，也可以比较详细地对标题作文字说明。在这种情况下，不仅扩展了联想的范围，而且利用人们都了解的符号引导听者的注意力，削弱矛盾解释的可能性。当然，这实质上就是音乐进入综合艺术领域的开始，但要确切地规定出音乐进入综合艺术领域的界限，是不可能的。② 甚至声乐，我们也称之为音乐，而没有用别的什么特别的名字。而在声乐中，音乐形象的界限被平行前进的、起补充和“解释作用的”歌词所进一步扩展了。

从音乐形象的客观方面来看，它的基本的组成部分就是这样的。

当然，还必须考虑到音乐形象的主观的、“听者的”方面。由于听众的基本知识和观念不同，文化水平不同，情绪和爱好不同，最后，还由于一系列其他临时的心理因素，同一个音乐可以产生不同的影响。我们知道，同一个人听同一样演奏的同一个音乐，也会由于精神状态等等的不同，而有不同的感受。

音乐形象的主观（听众的）方面不可以和它的客观方面分割开来。这两个方面之间有许多接触点。音乐形象客观的感人力常常能驱散主观的成见。但有时也会相反，主观的偏见会使人歪曲地去感受音乐的客观方面。创作无疑问地在造成听众，而听众则影响着创作的方向，这是一个事实，从这个事实里我们可以看到主

---

① И.П.巴甫洛夫院士。《客观研究动物高级神经活动二十年的经验》。国家出版社，莫斯科-列宁格勒版，第三版，1925，第 361 页。

② 严格地说，一幅有形象化的标题的画，也不是单从美术上来给人以影响的。

观和客观之间深刻的有机联系。

但尽管如此，我们仍应当认为音乐形象的客观方面是主导的，而主观方面则是从属的。

归根结蒂，还是艺术在反映生活的需求，使趣味服从于自己，培养和发展趣味，战胜偶然因素，而不是相反的情况。

现在我们更详细地谈一谈音乐形象越出纯声音领域的主要情况。

关于音乐中的非声音因素问题是很重要的、具体本质意义的问题。正如绘画除了视觉印象外，并不能直接表达什么其他的印象，同样的，音乐也不能传达出视觉、触觉、听觉和味觉等的直接印象。但极为广泛的非声音的范围通过感性经验一切方面的复杂而现实的联系进入音乐之中。

这种联系，如上所述，在生理学方面(条件反射)就已经很明显了。在感受和思考的过程中，这些联系变成为丰富各个感官的感受的重大因素。

我们只要稍稍想一下日常生活中的听觉经验，就很容易发现这些因素的全部意义。根据声音可以判断物品的性质、它的脆度、重量、密度等等。当一件东西掉在地上时，我们“听到”，落下去的是碟子、杯子还是匙子。我们用指头弹一下陶瓷或玻璃的物品，就可以用听觉判断出它是完好的还是有了裂纹的。我们可以几乎没有错误地“听出来”，汪汪叫的狗是大狗还是小狗，走路走得喘气的人是胖子还是瘦子。在所有这些多种多样的例子里，听觉都能利用与其他感官经验的密切的联系，而使我们得到比较完整、比较准确的对世界的表象(当然，只是根据听觉印象存在的程度)。

感性经验的多方面联系在音乐中的极丰富的可能性过去研究

得很不够，虽然许多美学家都不止一次地触及过这个问题。在各个时代各个民族的作曲家的创作实践中，各种感官印象的联想联系运用的很多，而且很有效果①。

我们可以回忆一下音乐的"黎明"。一个作曲家为了要在音乐中体现出黎明来，他当然主要地是从黎明所引起的情绪作出发点。而这种情绪一般都是欢乐的、清新的和淳朴的。因此，相应的音调就适合于在音乐中体现黎明。但很容易理解到，这种音调的欢乐、清新和淳朴，还不能产生真正的形象的具体化。听众会感觉到上述几种情绪，但他们可能完全不把这些感觉与黎明的表象联系起来。为了使音乐中黎明的形象具体化，还必须将表达着黎明的特征并能够促发我们的记忆力的现实音响加以音乐化。

事实也是如此，音乐的黎明中，最动人的、形象最清晰的，都是利用了能引起鲜明联想的清晨的声音原形象。例如，穆索尔斯基在《荒山之夜》结尾里利用了钟声和牧笛声，在《霍凡希那》的序曲中利用了公鸡叫和钟声。柴科夫斯基(《叶甫格尼·奥涅金》)和格里格(《彼尔·根特》)都曾用牧笛式的音调表达了清晨。拉维尔的黎明(《达夫尼斯与霍洛亚》)也用了清晨的三个主要的、选择得很恰当的"声音标志"：岩石上流下来的露水的潺潺声、鸟的歌唱和牧童吹笛声。

再如，鲍罗丁的小提琴单调的、"草原式的"高音连续音(交响音画《在中亚细亚》)，或者格里格的"滴水"和流泉的音调(钢琴曲《春》，作品第43号之6)都是很好的例子，说明选择得很恰当

---

① 当然，我们指的是普遍的经常的联想，而不是偶然的、个别的联想。
偶然的联想的产生，是由于声音现象与光线的、嗅觉的以及其他的现象相吻合，而这种吻合不是典型的。
"颜色的听觉"就是个别联想的一个例子，但这种联想极少遇到，而且不具有同一性。

的中心声音要素能够激起和组织起多么鲜明的声音以外的联想。

值得指出的是，具有深刻的现实主义的思维方式的古典作曲家们，甚至在需要用声音表达抽象概念的时候，一般也极力不离开具体的声音原形象的土壤。里姆斯基-科萨科夫的交响曲《安塔尔》就是一个例子，曲中需要用器乐表达出报仇雪恨的快乐和权力的快乐。作曲家找到了正确的出路。他把复仇和权力的概念转入了声音造型的领域，关于这一点他以后曾用下面的话表述出来："我觉得，我利用外在的方面而成功地理解了表达复仇和权力的快乐的可能性；前者是一幅血战的场景，后者则是一个东方暴君的豪华陈设"①。

可见，联想的作用是很大的。我们认为，旧音乐在历史上逐渐由现实造型的音乐变为"形式的"音乐，其最重要的原因之一就是具体的生活联想的丧失。例如，我们听海顿或莫扎特的音乐时，自然不会产生他们的同时代人和同国人一样的那些联想。如果象唯心主义美学家们所常常作的那样，把失去了联想的音乐认为是"绝对的音乐"，就太幼稚了。这种音乐在它所具有的全部联想还活在人们意识中的那个时候，还不是"绝对的"。只要对这种音乐产生的时代进行研究，就能在一定的程度上把这些联想恢复起来。

尽管有许多作曲家(首先自然是现实主义作曲家)广泛地运用了现实的联想（这种联想是由于恰当地选用了能引起这种联想的声音要素而在音乐形象中出现的），但音乐史中还有另一种倾向，即企图以象征性的类比来代替联想，从而抹杀掉感性感受的自然界限。

---

① 里姆斯基-科萨科夫《我的音乐生活》第五版，莫斯科，1935年，第91页。

联想的基础，我们知道，是在于一个感性现象经常伴随着另一个感性现象，因而，当我们在艺术中体现了第一个现象的时候，就在思想中引起了第二个现象（如牧笛声使我们想起太阳的升起）。

象征性类比的基础在于，一个感性现象似乎可以不问其特点而在艺术形象中用另一个感性现象所代替（例如，光的增强可以用声音的增强代替）。

十八世纪的美学家就曾顽强地坚持了象征类比的合法性。如卢梭在他的《音乐辞典》中就认为音乐的最大优点之一就在于，它能够用声音摹拟听不见的东西，而在绘画中传达不可见的东西，在他看来，就是不可能的（见“摹拟”一章）。

百科全书派的莫列勒在他的《论音乐中的表情》一文中告诉人们，如何“用高音和轻声歌唱的特征来表达闪电”，或者如何用“声音的闪光来摹拟白日的闪光”①。

我们在上面曾提到过的里卡蒂就写道：“如果要摹拟闪电的话，那么就应指出，闪动的运动是迅速而曲折的；就象直路可以用单调的声音充分地传达出来一样，曲折的道路就要用忽而从高到低、忽而从低到高的声音来表现。这种运动得很快的声音，自然就可以表达出闪电来”②。显然，在这里里卡蒂是完全自由地利用象征性类比，而且毫不感觉难为情地就把闪电的现实空间性与声音的似是而非的空间曲折等同看待了！

这种直接类比的幼稚性是显而易见的。但是，许多杰出的作曲家，其中甚至有许多伟大的大师，在实践中都使用过象征性类比，这个事实也不能弃而不顾。

---

① 《音乐史资料和文件》，摘录版，第2卷，第25页。

② 同上书，第2卷，第29页。

例如，试图直接摹拟闪电的就有：海顿（《四季》中雷雨的开始，长笛的迅速而折断的经过句），格林卡（《鲁斯兰》第一幕结尾中黑海王窃夺柳德米拉，木管与弦乐的断续分裂的八度），威尔第（《奥赛罗》开始时的暴风雨，长笛的音型），斯特劳斯（《阿尔卑斯交响曲》中的雷雨，长笛最高音的尖叫）等等。

里姆斯基-科萨科夫大概也以他的"彩色听觉"的材料为基础，从理论和实践上坚持了声音与光之间的类比。我们在里姆斯基-科萨科夫的美学思想随笔中可以读到如下的典型对比："和声——光与阴影。大调和小调。快乐与悲哀。明朗。模糊、阴暗。管弦乐法与一般音色：光芒，闪耀，透明，迷蒙，闪烁，闪电，月光，落日，日出，暗淡，黑暗"①。

在里姆斯基-科萨科夫的音乐中，有许多地方都是试图摹拟光现象的（鲜明的例子：《圣诞前夜》序曲中星星的摹拟）。

由于许多古典作曲家作品中都有感性现象之间（首先是声光之间）的类比，这样就尖锐地提出了这种类比的实质、价值的问题。

当然，不能完全否认各种感性感受之间的类比的现实性。光的增强在某种程度上是与声音的增强或气味的增强有连带关系的。因为这三者都是一种给我们以相应刺激的增强。在现实中，光和声的增强过程常常是同时进行的。例如，阳光提高地面上生命的紧张度，因而音响也同样地增强起来。反之，黑暗限制了生命，也压抑了声音（因而可能用抽象的类比方法初步地以声音的增长表现日出，而以声音的跌落表现日落）。

---

① 里姆斯基-科萨科夫，《音乐论文和评论》1911年，第216页。里姆斯基-科萨科夫将一整章称为"联想"，但所说的并不是联想，而恰恰是类比，或个别的联想。

比喻的说法“阴暗的音乐”、“光明的音乐”等等就这样在语言中巩固了下来。

为公允起见，还应指出，在一些看来似乎是最任意的类比中，其实都隐藏着现实的（尽管甚至是很遥远的，但却是很明显的）联系。例如，生活中和音乐中高和低的类比就是。这个类比不完全是象征性的。所谓的“高”音，多半都是由天空（风的呼哨等等）及其居住者（鸟、虫）发出的，因此就有可能用高音摹拟天空的高。反之，低音多半都是由地、地面物品、地下物所发出的。一个大物体，向下落时发出呼哨声，而落在地上时，就发出“低音”的声音（因此就有可能用“高”“低”音的对比在音乐中表达出降落，更简单些，就用下降的音阶）。典型的例外就是雷，它是从上而下来自天空，但声音却是轰响、“低”沉的。但是不是因此而人们经常以雷与地面声音如山崩相比拟呢？而且人们给予雷以一种典型的、形象的地面的解释（伊里亚·普罗洛克神的战车；最常用的话“雷声隆隆”也很能说明问题）。音乐中以声音摹拟闪光（上述的星星等）的尝试也并不与现实联想相悖：发出闪光的，一般都是那些在碰击或落地时发出响亮的“高”音的物体（玻璃，水滴，冰）。这种联想常常拯救了音乐形象（如上述的里姆斯基-科萨科夫的《圣诞前夜》序曲的音乐，就可以很自然地联系到星星的声音摹拟，以及冬夜里冰雪的脆裂声）。

我们上面所提到的两种情况是有重要意义的。但它们仍然并不能彻底改变问题的实质。作曲家要想用震音描绘迸射的光芒，这是他的自由；他应当记住，这只是象征性的类比，并不能提高到清晰的感性形象性。

正因为如此，在同一个里姆斯基-科萨科夫的极丰富的摹声形象中，声“光”形象，就其鲜明性、表情性和清晰性而言，毫无

疑义地是远逊于纯声音形象的。

穆索尔斯基在《图画展览会》的最后乐章中没有去追求不可能的事，没有试图去用声音“描绘”“勇士门”，而把许多能够在古代斯拉夫门旁出现并为我们对于斯拉夫生活的表象所特有的典型声音要素(众赞歌唱，钟声，有人疾驶而过的喧声)集中了起来，而获得了真正现实主义的“摹声图画”。但是还是这个穆索尔斯基，还是在同一部作品中，企图用声音去表达“骷髅的萤光”(“陵寝”)时，象征性类比的错误道路在这方面就没有导致而且也不可能导致形象的现实主义清晰性。

“声音闪电”，不论是海顿、格林卡、威尔第还是斯特劳斯，都没有搞成功，因为一般说来，这是不可能成功的。只是雷雨中可能有各种尖锐的声音这个情况，在某种程度上挽救了这些闪电。但也是仅此而已。“声音闪电”的象征性是导源于他们的构思——不正确的联想或错误的类比。在第一种情况下，他们认为：闪电很迅速，一种东西在空中迅速飞驰，一般会引起呼哨声，因此，在音乐中似乎就可以用响亮的、尖锐的声音来表达闪电；但闪电的现实声音是雷，而不是哨声，因而，整个联想就是错误的。在第二种情况下，思想的过程更为天真。闪电在眼睛看来是曲折的，就把这种曲折转到了谱纸上。

归根结蒂应当承认，古典音乐家们相信象征性类比，是由于他们的美学观点中有个别不合理的地方和错误。

所以，不能单纯的以古典作曲家(特别是俄罗斯作曲家)使用了象征性类比这个事实作为给象征性类比作辩护的根据。颓废派倾向也犯了相信类比的错误。

如果说古典音乐家的健康的现实主义的本能常常帮助他们避免了滥用象征性类比（这种类比在古典创作中不占主导地位）的

话，那么，滥用象征性类比就是颓废派艺术的典型特点。

在瓦格纳的主导主题系统中，就已可以看出他愈来愈多地运用了最象征性的和任意的类比、音调的象征类比。李斯特为自己提出的任务就是要摹拟可见的东西（钢琴曲《灰色的云》，1881）。

十九世纪末和二十世纪初的一系列作曲家特别明显地表现了不了解或忽视音乐的声音特征，因而顽固地试图直接用声音去表达光、香味等等。在印象派和象征派的创作中，这种倾向取得了优势。应当看到，这种倾向在扩大音乐的表情和造型能力方面的尝试，有其主观价值的、革新的一面。但这种扩大音乐的表情和造型能力所走的常常是象征的道路，过分地夸大了形象比喻的作用。

德彪西写了管弦乐夜曲《云》，钢琴前奏曲《焰火》、《雪上足迹》，钢琴曲《雪花飞舞》、《水上倒影》，交响诗《伊别利亚》中的《夜的芬芳》一章。他就使用了“带光”（《安那卡普利山岗》）之类的“光的”注解。

斯克里亚宾写了钢琴曲《向火光》、《黑暗中的火光》。在斯克里亚宾的《普罗密修斯》中，音乐似乎完全是为体现光的形象而服务的；这从作者的注解（“朦胧地”、“闪烁地”、“发光的波浪”）就可以看出。有人会提出反对，说《普罗密修斯》，照斯克里亚宾的意图，是一部综合性的作品，有光的声部（Luce）。但上面已经谈到，“光”只是《普罗密修斯》的附加物，作品中显然可以看到“声音的光”的倾向。而且，在没有任何专门的“光声部”的第三交响曲中，斯克里亚宾就已经自由而有信心地利用了“光的”注解了——“黑暗”、“有光”等等。

在所有这些情况里，美学上的谬误、所作尝试的原则性错误是十分明显的。仍然是作曲家的与其错误意图相背的“本能”，才

在个别情况下改进了构思。例如在德彪西的夜曲《云》中，当然没有也不可能有什么不发声的云底声音形象，但却有着宁静的夜的声音形象的因素。毫无疑问，如果德彪西对声音因素抱现实主义的观点，就会有助于达到更大的确切性和概括性。①在同一组曲的另一首夜曲《节日》中，作者的文字说明提到的仍然是可见的东西(行进象"眩目的、迷蒙的幻影")。但这只是一种联想，因为我们在夜曲《节日》中只听到了渐渐走近然后又远去的节日铜号声。

德彪西的前奏曲《焰火》的标题构思也是象征性的。焰火应当看，而不应当听，因为它的声音(嗞声，爆裂声，射击声)只是美景的一个附带的方面。由于美学上错误的构思的结果，这个用了许多技巧高妙的声音"闪光"的天真类比的前奏曲，就没脱出极端象征性的臼巢。只有结尾中的一个声音细节（《马赛歌》中引起民族节日、无限空间等等的联想的一段)是现实主义的。

德彪西的显然是以印象派所特有的瞬间印象和联想为基础的前奏曲《雪上足迹》，是很没有说服力的。在作者的注解"这个节奏应当有作为背景的忧伤阴冷的景色的声音意义"中，可以看出作曲家是有意识地将声音现象与非声音现象加以类比。

德彪西的钢琴曲《水中倒影》的构思则是十分牵强的。倒影自然是不能发声的，而水的激荡、滴落等等与倒影的联想，则是飘渺的和偶然性的。

德彪西所作的摹拟气味的尝试（《伊别利亚》中的《夜的芬芳》)，其失败程度至少也不亚于前者。确实，这个乐曲中有些声音(飒飒声，潺潺声)可以很自然地与南方之夜的声音原形象联系起来。但这只是一些细节。

---

① 在他的利用声音原形象的其他许多作品中(如前奏曲《淹没的寺院》，《西风看见了什么》，交响素描《大海》等等)，也有这种情况。

类比的典型错误在斯克里亚宾的创作中也有表现。我们都知道，斯克里亚宾尽管有着主观主义和神秘主义的特征，但在晚年，他甚至也提出自己的任务是要在音乐中反映外部世界，特别是大自然。① 当斯克里亚宾走反映声音的道路时，他就成功地创造出了鲜明而动人的形象（如第二、第三交响曲中、第四奏鸣曲开始中的鸟鸣、森林的喧声）。反之，斯克里亚宾的光声形象就是象征性的，是不确定的。如钢琴音诗《向火光》，当然在声音中不包含任何火光，它只是交替地表现了一些在形象的意义上不鲜明的、低沉和响亮音响，低沉和尖锐音响的交替。同样地，在《普罗密修斯》中也没有火光。因为直接用声音摹拟火（光）是不可能的，作曲家的许多创作精力就毫无目的地浪费掉了。只有个别比较成功的摹拟火的喧声（爆裂，嗞声等等）的因素以及斯克里亚宾所常用的、在生活中有其原形象的"呼喊"、"呼叫"等等音调，才脱出了朦胧和象征性的范围。

可见，对于音乐的感性特征的明确而彻底的理解，乃是音乐现实主义的最重要美学前提之一。

如果说音乐通过感性的联想而脱出了纯声音的范围的话，那么，语言的协助就为音乐开辟了进一步脱出纯声音范围的道路，语言通过概念而使音乐形象所特有的声音的内容以及与此内容相应的全部联想领域明确起来（但同时又使人离开了感性的直接性）。我们可以记起，巴甫洛夫很恰当地把言语称之为人的第二信号系统、"信号的信号"，而感觉与表象则是具体的、第一性的信号。②

象在任何思维中一样，语言在音乐中的作用是极其巨大的。

---

① 见《A.H.斯克里亚宾：1915—1940年》，音乐出版社，1940年，第60—61页。

② 《巴甫洛夫选集》第303、358、373等页。

音乐与语言由于都利用了音调，二者之间的密切关系更加强起来(而对于语言与绘画、语言与雕刻、语言与舞蹈，就不能这么说了)。但尽管如此，了解音乐与语言之间的原则性区别，还是很重要的。

曾有人企图或者使音乐与语言完全脱离，或者将语言的规律推广用之于音乐，把音乐解释为某种语言。这两种企图都是谬误的。

给语言下定义为“思想的直接现实”、“实践的……现实的意识”的马克思，就曾出色地说明了语言作为象征性标志系统所具有的特征。马克思在《资本论》中写道：“某一物品的名称与它的本性是没有任何共同之点的”。[1] 马克思强调指出了语言中直接的声音反映的非本质性。

确实，不能忘记语言在一定的程度上是具有声音的形象性的，而词语则常常有造型作用。如俄语词“гром”(雷)、“ржание”(马嘶)、“свистетb”（呼哨）以及与之相应的法语词“tonnerre”、“henissement”、“siffler”，或德语词 “Donner”、“wiehern”、“pfeifen”等，是包含了摹声的(一致的，但有区别的)因素的。

但是有许多字，它们或者没有直接的形象性，或者有而极其模糊。[2] 这种“形象性”，在语言中毫无疑问不是重要的，不是决定性的。

---

① 《马克思、恩格斯全集》，第17卷，第113页。

② 这首先是一切标志不发声的(或者是非典型发声的)物品和动作的词。但即使是发声的物品，也没有完全地在语言中得到形象的声音的反映，例如，雕鸮的拉丁名称“Bubo”是摹声词，而俄语词“Филин”则没有这种摹声性。“скрипка”(小提琴)这个字表明它是来源于“скрипеть”(吱吱作响)，而“Фагот”(巴松管)则没有声音来源，它的来源是视觉性的，取自意大利字“卷、捆”，表现了巴松的分节构造。

如果物品和动作的声音形象（如我们所看到的，在不同的语言中是一致的，但又是不同的）是语言的实质的话，那么把一种语言翻译成另一种语言就是不可能的了。而事实上，我们知道，任何一种语言的一个不可分割的性质，就是可译性。

在翻译一种语言为另一种语言时，要损失掉很多东西，但最本质的、基本的东西则保留了下来。语言的语音特征丧失了，但含意、思想的方向和过程、语言概念所表达的形象的内容和性质等都保存了下来。例如，我们不懂法语，却可以阅读巴尔扎克、仲马、雨果、莫泊桑等人作品的俄译本，并能够不仅对他们的作品的内容，而且对他们的写作风格的质的特点等等获得一个相当鲜明的观念。

因为语言是人们交往的工具，所以为这个交流服务乃是语言的最终的和唯一的目的。但能不能说，人们的交流就是艺术特别是音乐的目的呢？

不，不能这么说。自然，人们的交流，是任何一种提出了民主任务的艺术的必要条件。这种艺术总是努力扩展自己的影响，争取愈来愈多的同情者。艺术在对于艺术作品的兴趣的基础上从内部和外部（听音乐会，观剧，参观博物馆）把人们团结起来。只有完全颓废的艺术才不追求广泛性，而是极力缩小自己的影响范围，追求孤立。但人们在感受艺术的过程中的交流，这只是艺术的教育的、思想艺术的影响作用的手段。这一点是永远不应当被忘记的。

我们回到音乐上来，必须再一次指出，音乐艺术与语言的联系是很深刻的。而且这种联系又是多方面的。

首先应当指出，由于人是用词进行思维的，所以语言、言语不可避免地要参与对于任何一种感性感受的思考。言语的作用广

及一切感受。特别是作曲家或音乐表演家在创作过程中要进行思考、思维，因而也就利用了概念，利用了语言，而没有概念和语言，就不可能有什么思维。例如，作曲家(即使是即兴作曲)不能仅限于声音感觉和表象，他一定要思考这些声音感觉和表象——那怕是最潦草地和总和地。演奏家即使在不可抑制的创作冲动中，他也不可能没有意识来指导监督。但这一切当然还没有特别表明了语言与音乐的特殊联系。现在就来谈谈语言与音乐的特殊联系。

第一，我们在声乐的全部广泛的领域中(歌剧、清唱剧、大合唱、歌曲、浪漫曲)看到音乐和语言的最密切的联系和相互作用。显然，这类作品的词语方面还不仅限于语言本身，因为它还体现了一定的艺术的、形象的思维。但同样显然地，有了歌词，声乐作品就有了特殊的可能，不仅用形象(音乐的和文学的)而且用言词的概念去影响听众。

第二，标题音乐(作品有文字说明，或只有一个标题)也表现了音乐与语言的联系和相互作用。在这种情况下，我们或则可以看到音乐与文学的合作（如果文字说明或标题具有文学的形象性)，或则看到音乐直接与语言的合作(如文字说明或标题没作形象性的描绘，而只是表明了内容)。

音乐和语言的这两种类型的联系是具有重要意义的，但仍然是比较外在的。它们产生在音乐与诗歌和散文相接触和融合的道路上，也就是说，产生在音乐在某种程度上成为综合性艺术的地方。

但是，音乐与语言还有着更为内在的联系。

第三，在音乐音调产生于人类言语音调这个事实中，表现了音乐与语言的深刻的、有机的联系。以上我们已经谈到了人声音

调在形成作为表情艺术的音乐的音调方面的决定性意义。这种决定性意义既适用于声乐，也适用于器乐(虽然程度不完全相同)。在一个民族的音乐中，自然要反映出这个民族的语言的全部音调节奏构造。而且这不仅包括旋律、和声、复调音乐，也包括乐器音色的性质。

言语音调和音乐音调在声音上的相适应，是互不相同的和多种多样的。例如，我们知道，某些乐器的音色类似于人类言语中一定的元音的声音，因为元音的发声是与音区、与音高联系着的。例如，大号象元音“y”，巴松管和法国号象元音“o”，小号象元音“a”，长笛和提琴象“e”，短笛象元音“и”。这种相应的情况已经开辟了形象联想的可能性。①

言语音调对整个复杂乐器的音色的影响也可以看出来。例如，法国钢琴的音色接近于法国话的音色，有一些鼻音性质，而德国钢琴的音色则接近于德国话的音色，具有响亮震耳的特征。②这当然是很细微的，但却是值得注意的。

为了完满地感受一个民族的音乐音调，毫无疑问地要懂得这个民族的语言。不懂民族语言而写民族音乐是很困难的，对于这种困难，象穆索尔斯基(在他创作《索罗金市集》的期间)这样一些对音调极为敏感的作曲家们是有着深刻的体验的。因此用翻译歌词写的浪漫曲或歌剧，音乐音调和言语音调之间总是不相适应，不相谐调的(有时还很严重)。

还应当记住，(上面已经说过)，音乐音调主要是导源于人类

---

① 对于一系列乐器音色的元音性质，里姆斯基-科隆科夫在戏剧音乐学院所作的一个报告中曾多方面地加以说明。

② 关于这个值得注意的事实，我国一个最老的乐器师——已故的P.N.奥斯特洛夫斯基就曾提起过。

言语的音调，但它反过来也给后者以影响。用形象的说法可以说，言语使音乐成为说话的音乐，而音乐则使言语成为歌唱的言语，使它具有了发展到一定程度的音乐特质。我们知道，言语的“音乐性”也表现在交谈者音调的调性接近上。

我们还是继续来说明音乐与语言的基本联系。还应当考虑到音乐与语言接近的另一个情况。

第四，在音乐(主要是实用的音乐)存在的过程中，可能而且也确实在形成一定的音调与生活因素的牢固的联想联系，这些音调获得了差不多是语言象征的意义、概念表现的意义。

平时和战时各种各样的声音信号就是例子。在音乐中采用这类信号，立即就可以使采用这种信号的民族或国家的听众产生鲜明的表象总和——这种表象不象艺术中那样是形象的，而是概念的、语言的。但对于不用这个信号的人民或国家的听众，这个信号的意义就是完全不可理解的。为了使这信号成为可以理解的，就必须将它“翻译”成在另一个国家中使用的、含意相应的信号的音调。

显然，在上述情况中，我们谈的是音乐音调的真正的“语言”上的运用。这类情况的总和，由于许多音乐片段甚或是整个的小型音乐作品的广泛流行和含意上变成单义性，而扩展了。如国歌、特别是流行歌曲等等就是。国歌、流行歌曲等等的音调在音乐中出现，人们就不是直接形象地感受它们，而是作为一种象征来感受，这就接近于概念的影响。

但是，我们上面所谈到的音乐与语言的联系的四个最重要因素，并不能使我们因而认为这种接近就是相等。

至于“第一”、与“第二”两点，我们已经指出，在这些情况下出现的联系虽有重大意义，但仍是比较外在的。

至于“第三”，就应当明确地考虑到一个最重要的事实：在音乐音调中只存在着语言的音调要素(即使这要素也是变了形的)。

言语音调的巨大表情作用是人所共知的。不同的音调能改变一句话或一个词的性质、色彩，有时甚至改变了它的含意。在一定的极端情况下，甚至“是”这个字由于音调的关系听起来是“不”，“不”听起来却是“是”。我们根据音调可以判断一个人的情绪，有时还可以判断他的意图。例如，我们很容易区别开悲伤的言语和快乐而激动的言语，因为前者的音高振幅一般不大，而且利用低音区，后者的音高振幅很大，且利用高音区等等。言语音调的情绪表现力可以传达出从感受到行动、从言到行的运动。

但不能因此而过高地估价音调在语言中的作用。语言的基础终究还是被赋予了音调的词(作为概念的体现者)，而不是所谓被赋予了词形的音调。这对于利用外在的、现实的音调的口头语言和利用内在的、不言而喻的音调的书面语言，都是一样的。

语言中的主要之点是象征性地但准确地表示了什么东西的意思、概念，也就是说，是那种在音乐音调中差不多没有的东西。

我们说“差不多”，指的是上述“第四”点所分析过的那些要素。音乐的“语言”论者喜欢赋予这个“第四”点以极其广泛的意义。从这种观点出发所得到的结论是：音乐音调是象征性的，某些音乐音调之所以能表达、体现出人的感受和自然的现象，不是因为它们体现了这些感受和现象的现实音调，而是因为人们随便地“商定”了把一定的概念与一定的音乐音调联系起来。

有这样看法的人，是把音乐音调的现实的传统性与音乐音调的虚假的象征性混为一谈了。实际上，音乐音调（除去上述比较起来不很多的信号、音乐的“引语”等等情况而外）的基础不是象征性，而是形象性。只是由于某些音乐音调的传统性，我们有时

才忽略掉了它们的形象性，趋向于对它们进行象征性的解释。这种解释从根本上说，是错误的。

因此，可能把音乐理解为语言的第四个因素不存在了。

应当承认，我们这里广泛流行的术语“音乐语言”是不够完善的。问题当然不在于术语本身，而在于事物的实质。如果说音乐是与语言等义的，那么，我们尽可以用各种“音乐语言”来说话，但说的东西却只是一个。有些作曲家和音乐理论家，为某些莫名其妙的形式主义音乐作辩护，就常常这样断言。他们说：这种音乐就其内容、就其实质而言是极其简单明了的，但它运用了复杂的音乐语言。首先，这种论断在口头语言方面来说就是不正确的。众所共知，只有用明确清晰的言语形式，才能表达出明确清晰的思想。至于音乐，它一般来说并不是语言，与它发生关系的不是什么象征，而是现实的音调，所以这个原理对音乐来说，更是加倍地错误的。

归根到底，能否认为“音乐语言”这个术语就绝对不能使用了呢？我们认为，不是这样。这个术语作为直接的、严格的科学定义，无疑问地是不适合的，但它有一定的权力作为一种比喻而存在。这个比喻的根源自然就在于与人类言语音调有本源联系的音乐音调的表情力。例如，我们喜欢说最富有表情力的音乐是“说话的”，显然，“音乐语言”这个术语就是由此而来的。

在今天，这个术语常常被用来表示音乐的表情手段和造型手段的总和。这种用法显然是比喻式的，是根据于早已建立起来的传统的。

俄罗斯的音乐思想家就正是在表明音乐的表情性这个比喻意义上广泛地使用了“音乐语言”这个术语的。A.H.谢洛夫特别爱用这个术语，这个术语的普遍使用就是由他开始的。但是，就在

那时，“音乐语言”这个术语本身就包含了不明确性和矛盾解释的可能性。在把音乐不看作是现实底直接的、形象的反映，而看作是假设的音调的和逻辑的象征、“公式”的体系的美学理论出现之后，这个术语的缺点就表现得很强烈了。

从这里出现了所谓“时代的音调词典”、音乐的“语法”① 等等论调。毫无疑问，这些理论根本上是错误的。如果音乐（更广泛一些——所有的艺术）是语言，也就是说是象征性符号体系的话，那么它就应当具有语言所必有的特性——译成其他语言的能力了。

事实上，音乐的以及一般艺术的形象（除了条件信号等等以外），是不能翻译的。能将巴然诺夫的建筑形象、格林卡的音乐形象、苏里科夫的绘画形象从一种语言翻译成另一种语言吗？自然是不可能的。这是因为，严格地说，没有任何巴然诺夫的建筑“语言”、格林卡的音乐“语言”、苏里科夫的绘画“语言”。

确实，可以画出一个建筑物的素描，作出一张画的木刻，将歌剧改编成钢琴曲等等，但这一切并不是翻译成另一种语言，而只是转换成另一种类型的形象性，或者是取消某些特征的抽象化。不可能把贝多芬的奏鸣曲翻译成俄罗斯的“音乐语言”或把鲍罗丁的交响曲翻译成法国的“音乐语言”。如果一个俄罗斯钢琴家“按俄国方式”演奏贝多芬的作品，那么，这里问题完全不在于“语言”，而在于产生的表演形象的民族色彩。

企图把音乐看作是一种特殊的语言，这种错误理论之所以危险，是因为它们从逻辑上将音乐学和音乐创作导致形式主义。持有这种理论的音乐学家对音乐在现实中的音调原形象会弃而不

① 顺便说一句，在这里言语的语法与言语的逻辑被混为一谈。

顾，因为他们的全部研究任务就归结为分析象征性的“音乐形式”。另一方面，追随这种理论的作曲家就不会遵循音乐形象的现实主义性这个严格的准绳，因为可以用“音乐语言”的象征性来给任何杂乱无章的音乐作辩护。因此，应当对音乐的“语言”论进行坚决的斗争。

至于音乐形象的形成，音乐从感性特征的范围内的脱出，这里就必不可免地出现了所谓标题性的问题了。这个问题属于最重要的音乐美学问题之一。

自然，应当指出音乐中“标题性”这个术语的历史上的缺点和象征性。

一般都不说“标题绘画”、“标题雕刻”，却说“标题音乐”。这是为什么呢？

“标题音乐”这个术语是作为两个方面的折衷的结果而出现的：一方面是不相信音乐的实体的和情节的可能性，另一方面是希望使音乐更具体、更有情节性和实体性。

任何现实主义流派的一张画、一个雕刻品，都不免具有实体性和情节性。但是，“标题性”术语的创始人却认为，音乐中的情况不是这样的。音乐可以是无实体的、无情节的，但也可以变成有实体性、情节性的——只要根据一个特殊的、调整和指导着音乐的发展和感受的“标题”进行创作就行。

我们自然能够明显地看出来，这样提出问题和把音乐绝然地分成不同的两类，是很幼稚的。我们知道，任何音乐都包含着实体性和情节性的特性，而这些特性之所以有很大的局限性，不是由于音乐具有神秘的特点，而是由于听觉印象（作为音乐的基础）的性质不同于视觉印象（作为绘画和雕刻的基础）。

至于说作为情节的文字叙述的“标题性”等等，则它自然也是

适用于造型艺术的(例如，一幅画不仅可以写上标题，而且可以作一些注解)。

所以，“标题音乐”这个术语从严格的美学观点上看来，是象征性的和不完善的。

但不能忘记，这个术语已成立起来，得到普遍使用，并开始标志着致力于提高和增强音乐形象的具体性、明确性、鲜明性、动人性的进步倾向。因此，必须对“标题性”问题给以应有的重视。

首先：应当怎样理解音乐中的“标题性”这个术语呢？标题音乐一般是指内容和情节很明确、矛盾解释的可能性最小的音乐(而且明确性还由文字说明加以补足)。但同时，“标题性”这个术语一般都用于器乐，至少也是用于歌唱与歌词不起决定性作用、而器乐占优势的音乐。例如，在浪漫曲、大合唱、歌剧中，内容和情节毫无疑问地是明确的，但一般都并不把浪漫曲、大合唱或歌剧归于标题音乐的范围。

从上述可以看出，除所谓“非标题”音乐及声乐外，还存在着被称为标题音乐的第三个基本领域。其次，不难理解上述三个基本的音乐领域是按一定的梯级排列的。显然，在“非标题”音乐中，情节性最小，在浪漫曲、大合唱、歌剧音乐中情节性最强，而标题音乐则居于中间地位。

上述梯级排列的另一个规律也是一目了然的：这种梯级排列同时也是从音乐艺术的更大的独立性逐步引向更大的综合性，引向音乐艺术与其他艺术的更大联系。

下面是梯级排列的几级。我们在欣赏一个叫作“奏鸣曲”或“交响曲”的乐曲的时候，就落入差不多是纯音乐形象的控制之下(在这种情况下，名称与其说是在内容方面，毋宁说是在形式方面指导着我们)。我们在听一个有情节标题的乐曲的时候(例如，《林

中小溪》)，除了音乐形象本身而外，还得到了文字说明的指导性暗示，这种暗示自然可能随着概念的具体性或概念所引起的联想的丰富性的不同，而有着不同的明确性和不同的外延（例如标题“海”就不如标题“黑海”，更不如“黑海上的暴风雨”明确；标题“暴动”的外延就与“‘暴动’——据富尔曼诺夫小说”这个标题不同)。一个乐曲中如果不仅有情节标题，而且对乐曲中反映的事件作了情节叙述的话，那么，我们除了音乐形象本身之外，不仅得到语言的指导性暗示，而且还得到了整个的指导线索了。我们在欣赏浪漫曲、大合唱、清唱剧的时候，不是“冒险地”，而是根据实现了音乐与歌词的“同步”联系的作者的意志来利用这种指导线索了。最后，我们在欣赏歌剧的时候，除上述一切之外，还感受到音乐与文学（诗歌和散文）以及与其他一系列艺术的综合性的结合。音乐走出音乐范围的道路，到歌剧就中断了。

这样我们就可以给标题音乐下一个更确切的定义了：标题音乐是这样一种音乐，其中开始了音乐与歌词及与文学的综合性合作，但也仅仅是开始，并不发展到彻底的共存。

标题音乐有两个基本的梯级：简单的标题和情节说明的标题。在标题音乐中，言词(而文学形象则通过言词，等等)已经参加了音乐形象的形成和感受，但这种言词还没有与音乐进行的过程本身相联系。

我们知道，有人从形式主义的音乐美学立场出发，企图否认音乐标题性。

例如，Г.А.拉罗什写道：“听众奖给标题音乐的成就是不合法的成就（《关于音乐评论的迷信的管见》，1872)①，他还说标题

① Г.А.拉罗什，《音乐评论文集》，第一卷，莫斯科1913年第332页。

音乐的理论不是别的，就是“迷信”。

在另一个地方（Э.Д.汉斯利克的《音乐的美》译本序言，1895），拉罗什宣称：“我完全否认存在有哪一个乐曲能给评论家以根据写这样的话：‘这个音乐有标题性’或‘这个音乐要求标题’。而且我更否认，当作曲家本人不谈到标题而别人却能够猜出应当有什么样的标题”①。

照拉罗什的意见，“标题之于作曲，就象书目卡之于图书馆，目录之于书籍。任何一本书都可以加上目录；任何一个图书馆都可以编一套书目卡，——目录和书目常常被略掉，但图书馆的藏书、书的内容还是那些”②。

这样，形式主义音乐美学从根本上既否定了音乐本身的内容性，又否认了用言词丰富这个内容的可能性。

在拉罗什的上述论断中，表现出他完全和根本不了解完整的人类精神文化的一部分——音乐中个别与一般、感性与概念、形象和思想的统一。

事实上，标题用现实的联系丰富着音乐形象，从这个角度上说来，音乐不是也不可能是什么与其他艺术有原则性区别的东西。例如，如果以为绘画或雕刻、剧本或小说的标题既不能给内容增添什么，也不能使内容减少什么，这是非常错误的（如上所述）。标题是内容的一部分，是内容的简练的表现。恰当的标题不仅证明了作者思想的洞察力和目的性，而且还向读者或观众说明这个思想。反之，一个不成功的、模糊的标题常常反映出艺术构思也有这样的缺点，使观众或读者迷失方向。在音乐中情况也完全相似。文字标题，从它的本源来看（音乐写作的过程），从它的职能

① Г.А.拉罗什，《音乐评论文集》，第一卷，莫斯科 1917 年第 358 页。

② 同上书，第 361 页。

方面来看（音乐的感受过程），作用都是很巨大的。在第一种情况下，它刺激作者的构思，使构思具体化，在第二种情况，它加强音乐形象对听众的影响，帮助听众感受音乐。

必须了解，“非标题”音乐与“标题”音乐之间的界限不是无条件的和绝对的，而是有条件的和相对的，这是很重要的。

以上我们谈到，标题性要求内容和情节的特别明确。我们知道，只靠文字说明，是办不到的。如果以为能够的话，那么就不得不承认，音乐的内容是从外面用歌词加进音乐去的，而音乐本身中并没有内容。事实上，在标题音乐中音乐形象与文字标题之间必需有现实的一致。在音乐形象本身之中必须有明确性、具体性、单义性等特征，只有这样，音乐形象才能证实某一标题的正确性。但是要知道，具体性、明确性——这是内容性的主要条件和表现之一。只有颓废主义者和形式主义者才认为，内容可以（甚至是必须）没有明确性。对于一切赞成艺术中的现实主义的人则相反，显然，内容性和鲜明性二者是不能互相分离开的，一个艺术思想的内容愈丰富，它在形象中体现得也愈明确。

因此，严格地说来，具有内容性的每一个“非标题的”音乐作品也就在某种程度上成为“标题的”、即有情节的音乐作品了。

自然，不可能设想有一种现实主义的“非标题”音乐（例如奏鸣曲或交响曲），它的基础不是一个一定的形象思想、形象的一定的交替和发展，因而也不是情节性。

另一方面，任何一部标题的音乐作品都不能根据与“非标题”作品完全不同的逻辑法则来创作（见上述关于音乐音调和曲式的现实内容）。

但是，“非标题”音乐与“标题”音乐之间的界限虽不是绝对的，却是存在着的。“非标题”音乐较之标题音乐有更大的形象“容

量”；它的形象一般都包括了一个更广的现象领域。

不能不看到，“非标题”音乐的这个特征一方面是一种优点，因为它给艺术概括以广阔的场所。但另一方面，它却限制了“非标题”音乐中形象具体性的可能性，——当然不仅仅是因为那里没有文字说明，而且主要的还是由于作曲家没有明确地追求标题性和情节性。

相对的界限在曲式方面也区分开“非标题的”和“标题的”音乐。我们已经谈到，在非标题作品的曲式和标题作品的曲式之间没有绝对的区别。这是因为音乐逻辑、曲式的实质本身就是产生于对现实底真实过程的反映和表现，因而它在原则上也就符合于标题的情节线索的任务。但非标题音乐的更大的概括性和标题音乐的更大的具体性在曲式的区别中也表现出来。“非标题”音乐的曲式更为一般化，标题音乐的曲式则更为个别化。前者具有完整和和谐这类不可代替的优点，而后者则具有多样化这样的不可代替的优点。

谈论音乐的标题性，自然不能把这个概念划一起来。有各种不同的标题性。许多种类的标题反映了音乐思维的这个领域形成的历史及各种流派的斗争。

即使在现实主义的标题中至少也可以分出两类：客观的和主观的。П. И. 柴科夫斯基在他给梅克夫人的一封信中就说明了这二者的区别。柴科夫斯基写道：“标题音乐是什么？我们都不承认由无目的的声音游戏构成的音乐，所以，从我们的广义的观点看来，任何音乐都是标题音乐。但从狭义上来看，这个名词所指的是这样的交响乐或一般的器乐，这种音乐要描绘出在标题中提供给听众的一定的情节并具有这个情节的名称……我认为，交响乐作曲家的灵感可以是双重的：主观的和客观的。在第一种情况下，

它是在自己的音乐中表达自己的欢乐、悲哀的感觉，一句话，就象一个抒情诗人，抒发自己的心灵。在这种情况下，标题不仅是不需要的，而且也是不可能的。但当一个音乐家阅读诗歌作品或被一幅自然美景所感动，而想用音乐的形式表达出燃起他内心的灵感的那个情节的话，情况就不同了。这里就必须要标题了……"①

现实主义标题性的"主观"方向把整个形象体系都集中在抒情感受的周围。现实主义标题性的"客观"方向则致力于用形象去体现现实的仿佛是处于艺术家个人意识之外的一系列的方面和过程。自然，在第一种情况下的形象中，终究也还是有外在世界的，而在第二种情况下，不免要有对世界的个人态度。②但二者的比重在两种情况中是不一样的。

现实主义标题性的"主观"方向有它的优点和力量。但这里又需要提起列宁的话。列宁用唯物主义的观点研究了黑格尔的著作，他写道："最具体的和最主观的是最丰富的"③。具体事物的丰富性不需要作解释。在艺术方面，"主观"的丰富性自然应当理解作在创作中掌握大量极其多样化的抒情感受的色彩的自由。但是，标题性的"主观"方向也有着一定的艺术思想的界限。这个方向避免文字标题的具体化，这自然不是偶然的。妨碍这样作的，不单纯是作者的可以理解的谦虚和含蓄；如果克服了这种含蓄性，那么就要出现自我陶醉的危险，而这在浪漫主义的和新浪漫主义的

---

① П.И.柴科夫斯基与梅克夫人通信集第一卷（1828年12月5、7日信）科学院出版社1934年版第531页。

② 列宁极为深刻地指出："主观的东西和客观的东西的差别是存在的，可是这个差别也有自己的界限"（《哲学笔记》，第72页中译本第97页）。柴科夫斯基的这个将主观与客观相对立的公式，自然不能认为是毫无缺陷的。

③ 列宁，《哲学笔记》，第203页。中译本第250页。

音乐中是常常发生的。

现实主义音乐标题性的“客观”方向虽然没有丰富的直接的抒情表现手段，但却拥有形象的戏剧独立性的丰富手段。因此，如果一个情节要求广泛而多方面地包括各种现象和事件的话，那么表达这样一个情节，以“客观”标题最为合适。正是在“客观”标题性中，作曲家面临着最大限度具体地和完整地展开情节的任务；正是“客观”标题性能够最彻底最广泛地运用文字解说，也正是这种标题，由于它具有综合的影响手段，而能最明确地为听众所接受，给听众以最为“单义的”印象。

以上我们只谈到了现实主义标题性的两个基本倾向。而标题性的种类一般说来却是极为多种多样的。

例如，在标题中，除现实主义的倾向外，还有自然主义的、印象主义的、象征主义的倾向。除了以直接的声音形象和现实联想为依据的倾向外，还有一些倾向，纯象征地运用各种各样的类比，这些类比有时是完全抽象和任意的，远远地脱离了现实主义。

因此，标题性不能称作是统一的美学范畴、统一的美学方向。对于一切种类的标题性说来，只有音乐与言词、与对于纯音乐现象的概念性的（文字的）或概念形象性的（文学的）补充之间的联系是统一的。但这种联系由于作曲家对现实的态度的不同，由于作曲家本身的美学世界观的不同，而表现得极为不同。

如果说标题音乐和非标题音乐之间存在着界限，但是这个界限不是绝对的，而是相对性质的话，那么，关于标题音乐与有歌词的声乐音乐体裁（从浪漫曲直到歌剧）之间的界限，也可以这样说。

在标题音乐中（上面已经谈到），歌词补充和说明形象，在有歌词的声乐音乐体裁中，言词则是在音乐发展的过程中起着伴随

音乐的作用。

此外，在歌剧中，不仅是音乐与言词、音乐与文学的综合，而且有音乐与其他一系列艺术部门的综合。

但无论是在“非标题”音乐中，在“标题”音乐中，在有歌词的声乐音乐体裁中，还是在歌剧中，音乐终究还是音乐，它还是要利用典型的音乐音调手段和曲式逻辑。

从这个角度上来看，就不难理解为什么里姆斯基-科萨科夫不止一次地坚持说，歌剧首先是音乐的作品了。确实，如果丢开一般音乐思维所具有的特性和倾向去观察歌剧的音调和歌剧的形式的话，那就是极端错误的。

但是，里姆斯基-科萨科夫上面这个论断自然还是不够的。在歌剧中，可能发生音乐的（特别是交响乐的）因素的单方面的发展，也可能产生歌剧音乐服从于戏剧剧情的现象。但上面两种偏向并不能消除歌剧的本质，歌剧在原则上自然还是一种综合体裁，在其中组成歌剧的每一个艺术部门都带入自己的感性特点和自己的逻辑，而起主导的作用的，仍然还是综合的整体。

因此我们说，歌剧的逻辑在原则上当然不能归结成音乐逻辑，而歌剧人物的形象也不是纯音乐的形象。

如果只从音乐美学的立场上来观察的话，歌剧就应当是一种不完善的体裁，因为在歌剧中音乐思维不具有它在交响曲或奏鸣曲中所具有的那种自由、独立性和充分的意义。甚至音乐起主要作用的歌剧，人们也仍然是同时在观看的，因而也就不可能把注意力完全集中在音乐上。因此，在歌剧中音乐不论就本源来说，还是就其职能来说，都不是有全权的。

但是，歌剧却拥有器乐所没有的强大优点。歌剧的综合性虽然限制了组成歌剧的各个艺术部门的独立性，但却赋予它们以空

前的总和影响力作为交换。同时，这种总和影响力组织在歌剧中具有决定意义的中心艺术部门——音乐的周围，给予音乐以脱出纯音乐范围的最大可能性。从这个意义上就可以理解，为什么车尔尼雪夫斯基推崇歌剧为“音乐艺术的最完满的形式”①。

这个定义深深地符合于当时俄罗斯作曲家以歌剧为最有气魄最动人的音乐体裁的这种创作爱好。在今天，这种对歌剧的观点保留和巩固了下来。

党的报刊不止一次地强调指出具有最大的群众影响力量和多方面性的歌剧体裁的首要意义。

但是，毫无疑问，歌剧的这种重大意义并不否定其他音乐体裁的意义和不可代替的宝贵特点，特别是由于每一种体裁都能够而且应当给于其他每一种体裁以很好的影响。

过去在阶级社会的条件下，除各种体裁的这种相互影响外，还存在着它们相互对立的现象，因为体裁的区别成为表现世界观的区别的根据。因此，我们在历史中可以常常看到某一种或某几种体裁通过限制或排挤其他体裁而获得统治地位的现象。

歌剧与交响乐的对立就是一个典型的例子（歌剧主要是追求“外在的”、“客观的”东西，而交响乐则追求“内在的”、“主观的”东西）。声乐与器乐的对立也同样是很典型的。

例如，十八世纪末和十九世纪初的德国创造的主要是器乐文化；难怪瓦格纳在年青时就埋怨德国人不会写歌剧。但交响乐性甚至也是瓦格纳本人的歌剧的基础！

反之，在十九世纪上半叶，法国主要（差不多是绝对地）发展了歌剧音乐文化：甚至连法国伟大的交响乐家柏辽兹的器乐创作

① 车尔尼雪夫斯基，《美学论文集》，音乐出版社，莫斯科，1938年，第94页。（学位论文《艺术与现实的美学关系》）。

都贯穿着“歌剧性”的特征。

假如各种音乐体裁之间的历史对立是绝对的和经常的，那么在社会主义艺术的条件下，就不得不抛弃某些体裁，就不得不为了其他“有充分价值的”体裁而认为这些体裁是“没有充分价值的”了。但事实上，音乐体裁的对立只是世界观推广运用到体裁上的结果，这种推广运用不是必需的，在社会主义文化条件下正在消逝。

社会主义世界观开辟了利用所有体裁的可能性，因为这些体裁各有其优点，都是有充分价值的。同时，一些体裁给予其他体裁以良好影响可能性获得了特别广阔的前景。歌剧能够而且应当丰富标题和非标题音乐。但标题和非标题音乐的创作成果反过来丰富歌剧，这也是同样合乎规律的。在这里，这些体裁之间界限的相对性又充分明显地表现出来。

一种体裁的独立性不决定于它的绝对的孤立性，而决定于它与其他体裁的相互关系的程度。例如，在歌剧中交响因素的孤立发展不可避免地要导致综合性的歌剧体裁的瓦解，导致纯音乐因素的发展压抑歌剧戏剧因素的发展。但交响乐因素如果不突出到首位，而是和谐地纳入综合性整体成为其组成部分的话，它就是为歌剧所需要的。

同样，在“非标题”音乐中过分地灌输了歌剧思维和标题思维的倾向，就会使“非标题”音乐失掉最大限度的形象概括这种最宝贵的能力。但是，一般说来，歌剧和标题音乐对“非标题”音乐的影响是极为必要的，这种影响乃是使“非标题”音乐的音调和曲式得到更新的强大源泉。

在彻底的现实主义艺术中，歌剧的最大限度的具体性和交响乐的最大限度的概括性、抽象性（就其好的意义而言）同时都服务

于现实主义。

现在我们来看看音乐中艺术思想（换句话说，就是艺术思想构思）的形成、具体化的几个连续的阶段。这样的思想、这样的构思还处于音乐之外，在人的完整的意识、完整的感受的领域之中。在这个角度上来看，音乐家与所有的人都是一样思考和感受的。但同时，音乐家不同于非音乐家之处，在于他有能力为这个完整的、普遍的事物找到个别的、特殊的体现形式。在音乐家的创作活动中，一切都转化为音乐。

这个转化过程的各阶段的特点和顺序可以是各种各样的。但无论如何，在音乐中艺术思想的具体化的过程是服从于三个基本阶段的。

第一个阶段——是音调的选择。在每一个现实音响的领域中，有本质的和非本质的、清晰的（就形象的意义而言）和不够清晰的、稳定的和瞬逝的、衰亡的和新生的等等音调。作曲家可能自觉或不自觉地忽略掉他所不喜欢的(虽然是典型的)音调，可能突出那些非本质的、稍纵即逝的、没有形象性的音调，可能抓住衰亡的音调或体现那些虽然广泛流行但已不长久的音调。反之，他能够以现实主义天才的力量抓住、体现那些最本质的、长久的但又是新鲜的、还不够流行的、新生的音调。上述一切指所有各种各样的音调范围——人声、生活和大自然的音调。

艺术思想的音乐具体化的第二个阶段——是音调的逻辑思考，曲式的形成；在曲式的规律性中，和在音调的选择中一样，作曲家的世界观起着作用。音乐逻辑“格”、调式和曲式的逻辑构成，反映了作曲家对现实中现象和过程的评价。

就象音乐音调一样，音乐作品的逻辑可以是完整的或混乱的，深刻的或肤浅的，具体的或抽象的，反映着固定成规或活泼的发

展倾向的。

音乐思想具体化的第三即最后阶段——就是音乐形象，在音乐形象中，音乐音调和音乐逻辑的统一，为所有超出纯音乐范围的因素总和所补充。

正如音乐音调和音乐逻辑一样，在音乐形象中也表现出世界观、创造方法等等的倾向。

再重复一遍，在实际的创作过程中，我们上面所提出的三个阶段绝不是必然地要分开存在的。我们从理论上把这三个阶段分开，是为了表明创作过程中的几个必不可少的结构环节。实际的创作一般都是一下子就沿着三个阶段的道路同时进行的，而创作过程个别环节的第一性刺激，不一定非是音调不可。这里仍然要考虑到传统、历史音乐经验在音乐家意识中的作用，与自觉的任务有着复杂联系的艺术想象力的作用等等。特别是应当考虑到作曲家创作方法的性质，看他是倾向于富有内容和生命力的音调，还是倾向于形式的、中立的音调，是追求情绪鲜明的音乐，还是追求乐音的排列。

但是，对音乐形象形成的阶段进行分析，还是必要的，因为通过分析，我们可以理解走向整体的各种不同的道路。

音乐形象的最终的多方面性和丰富性，首先决定于它的音调和逻辑组成的多方面性和丰富性。因为，虽然光印象是万能的，而声印象不是，音乐形象只要具有稍为复杂的结构，就可能是多方面的、多成分的。①

听觉的分析能力使我们可以在音乐形象中（象在现实中一样）分辨出在风景的背景上描写一个人物（几个人物）的几个成分。

① 参见作者所著《音乐形象的音调多成分性》（《苏联音乐》杂志，1952年，第10期）。

但音乐形象的纯音乐多方面性，由于其中所包含的联想，其次，由于非音乐要素言词、文学等等，而大大地扩展起来。

现在以格里格的C大调钢琴夜曲（作品第54号之4）作一个简单的例子。

在这个夜曲的全部音调中，我们可以发现一系列典型的因素：很切近人声的富有表情性的音调（开始时的右手高音部），很象鸟类"歌唱"声音的震音和颤音（第15—16小节及其他），沙沙声（从Più mosso"更活泼"开始），匀调的声音背景（在整个夜曲的进行中伴奏和弦的切分音型）等等。

我们在研究夜曲音乐的逻辑结构中，要注意到夜曲调式的特点以及旋律、和声、节奏、音色发展的特点等等。归根结底，我们就从所有方面了解了这个夜曲的曲式的实质。换句话说，我们了解到夜曲的音调是怎样和通过什么样的道路而发展、对比、对立、斗争、结合、增长、减退等等。

如果乐曲没有"夜曲"这个名字的话，我们也应当能够不借助于言词而感受到它的音乐形象的。在这种条件下，我们大概也能很清楚地理解到人声音调（乐曲开始）的抒情性，理解到对鸟的震音和颤音的摹拟。而沙沙声（从"更活泼"开始）的实质对我们来说，恐怕就不太明确了。而整个地说来，我们还是能捉摸到乐曲总的含蓄、幽秘的性质，甚至还可能猜出这是一个夜曲。

当我们知道了作者的标题"夜曲"时，乐曲的音乐形象在我们的理解中立即就大大地具体化了。在印象中就出现许多与夜的场面、夜的景色、爱情等等表象相联系的联想。现在我们特别自然地在乐曲开始的抒情旋律中捉摸到恳求和表白的声音的音调，在鸟声中认出夜莺来。至于沙沙声（Più mosso），现在我们就很容易体会到这是阵阵吹过的夜晚熏风的美丽音响。而从容的声音背

景却原来是夜的单调音响的反映。

就这样，格里格的“夜曲”的完整音乐形象或“夜曲”音乐形象的总和就在我们的感受中形成起来。① 如果我们所有的不仅是“夜曲”这个名称，而且还有乐曲的标题，那么具体化的程度就会更加深入。自然（这是应当再一次强调的），任何一个音乐形象的具体化，只有当音调与音调发展逻辑的客观性质符合于名称或标题时，才能成功地进行②。

由此可知，音乐形象，这就是音乐思维的艺术思想性的最高阶段、最高表现形式。但是为了要理解音乐中思想性的实质、它的特殊的可能性，仍然必须将音乐形象中的纯音乐因素从非音乐因素中抽开来。例如，一个浪漫曲的思想内容，决定于言词和音乐的综合，但分析浪漫曲音乐的思想内容时，则应将它从文字歌词中抽出来（自然不是分割开来！）。只有在这个条件下，我们才能理解到，音乐是与歌词相符合还是相矛盾。

理解音乐中音乐因素的思想性之所以重要，是因为过去和现在都存在一种“理论”，企图将音乐的思想内容归结为音乐作品的文字“附属物”（即歌词、说明、标题等等）。

这种理论的流派是很多的。有一种流派就干脆否认了音乐的

---

① 人们常常争论音乐形象的界限，争论某一乐曲中有几个形象，诸如此类等等。但这种争论常常是繁琐哲学式的争论，因为艺术形象的概念是有弹性的，它的内涵可大可小。例如，可以谈到一种爱情场景的形象，也可以谈到这个场景中各个主人公的形象，可以谈到整个风景的形象，也可以谈到构成这个风景的各因素的形象。在组成成分上更为复杂的形象乃是许多或和平共存或对立斗争的比较简单的形象的总和。

② 音乐的文字说明，其必要性的程度如何？——这个问题的提出是很自然的事。我们知道，就如在生活中和在对生活现象的评价中一样，对音乐的完全单义的说明也是不可能的。而接近单义性的程度则决定于作曲家的形象的鲜明性和听众的洞察力。在这里我们还要再一次提到听觉感受的特点，即它们的零散性，以及由此而产生的“不确定性”。

内容，另一种则将内容归结为仿佛是存在于思想以外的情绪等等。我们如果接受了这种理论的观点的话，那么我们在逻辑上就必然要达到否认音乐是艺术的结论。但事实上，音乐由于其表情性并就其造型性来说是有思想性的。音乐体现思想，并能够影响和形成人们的思想生活。

从这个意义上，自然也可以谈到思想性的尖锐表现形式——应用于音乐方面的党性（这时抽掉音乐形象的文字歌词或标题）。

本书第一章已引用过列宁关于党性的定义，根据这个定义，党性要求"在对事变做任何估计时都必须直率而公开地站到一定社会集团的立场上"①。

如果企图在音乐中找到文学甚至绘画所特有的党性特征，这自然是不对的。文学利用着概念的体系，绘画则利用包罗万象的光线形象的体系。这二者都是音乐所没有的。但是，绝不能因此而否认音乐能用自己的音调和自己的逻辑通过形象去影响人的思想生活，启发他"采纳一定的社会集团的观点"。例如，交响曲中革命歌曲音调的发展，甚至激昂的革命言语音调的发展，只要对这些音调给以同情的强调，特别是将它们与敌对的音调相对立，就能起这种作用。

综上所述，就可以了解到，音乐中的现实主义自然不仅决定于音调的选择，而决定于音调的逻辑概括、典型化。

音乐中的典型化与其他各艺术部门中的典型化没有原则上的区别。在音调方面，典型化要求选择最流行的而且是最典型的、既反映占统治地位的事物也反映新生事物的音调。在逻辑方面，典型化要求恰当地安排曲式的大小段落，从而使音调的运动、对比

① 《列宁全集》，第4版，第一卷，第380—381页。中文版，1955年，第379页。——译者注。

和对立、斗争、发展能变得极其清晰、鲜明、突出，并能最真实地表现出现实中的矛盾、冲突等等的发展。

其次，我们可以明显地看到，音乐中的社会主义现实主义与其他艺术部门中的现实主义是没有原则上的区别的。一般的社会主义现实主义和音乐中的社会主义现实主义都要求反映生活的自觉发展、生活的有规律的向前运动。发展运动观念的自觉性和规律性、目的的鲜明性和明确性——这正是社会主义现实主义的特征(因为一般的发展和运动也是其他种类的现实主义所反映的)。

这就是说，第一，社会主义现实主义要求有目的地选择具有最强生命力和充实的未来的音调(这可以称之为音调“预测”法)。

但是，第二，这种音调只有通过先进的音乐逻辑，从唯物主义和辩证主义的世界观出发概括对生活形式和过程的理解，才能获得充分的体现。

最后，第三，音乐中的社会主义现实主义自然要努力使通过全面地、自觉地以非音乐因素丰富音乐因素的方法而诞生的音乐形象获得特别大的广泛性和规模，获得丰富的思想内容。

但这三点都是从不同的方面来说明社会主义现实主义的主要的、决定性的特征——预见到改造现实的进程并满怀信心地领导这一改造的能力和意图。

我们在本书第一章中所说的一般艺术的人民性、平易性和民族性，也完全适用于音乐艺术。

音乐的人民性，毫无疑问，是不能归结为音乐音调的人民性的。民主性也要求音乐逻辑、曲式的平易性。正因为如此，所以音乐的现实的人民性(因而也是平易性)① 问题也象其他的美学问

① 因为音乐的平易近人性永远是以群众的(音调和逻辑的)听觉经验的材料为基础的。

题一样，只有用社会主义的手段才能解决，也就是说要全面发展社会主义文化和消除群众与作曲家之间的对立——消除对立的方法不仅是要作曲家接近群众，而更重要的是要将最广大的群众提高到能够充分感受和批判地理解专业音乐的水平，要繁荣群众性的音乐创作。

在阶级社会的条件下，音乐的人民性自然是不能得到充分发展的。但伟大的民主主义作曲家永远是了解艺术中人民性和专业性的原则统一的，了解音乐艺术创作以人民为源泉而且应当回到人民中去。格林卡的一个著名的原理：音乐是人民创造的，作曲家只是记录和改编它①，这个原理自然不能肤浅地理解为贬抑高级的文化艺术和缩小专业音乐的作用。事实上，作曲家自然不仅仅是记录和改编。但是，问题在于格林卡的这个尖锐化的、夸张的说法正确地指出了音乐艺术的人民基础。

古典作曲家们追求人民性，认为这是音乐思维的基础，追求平易近人性，认为这是用音乐影响群众的唯一手段。他们在这个追求中获得了很大的成就，尽管当时社会的结构不断地在他们前进的道路上布下了这样或那样的、无法彻底克服的障碍。现在，音乐的人民性和平易性的真正的、充分的实现，在文化财富真正平等地分配和占有的基础上，已在我们面前展开，——这将是共产主义社会许多最伟大的成果之一。

象在人类活动的所有领域中一样，音乐中的民族性范畴乃是一个暂时性的历史范畴。但是，尽管如此，民族性的范畴，从资产阶级民族产生起直到现在社会主义民族发展的情况下，仍然是有着极端重要的意义的。

---

① 《A.H.谢洛夫论文集》，第3卷，1895年，第1264和1392页。

世界主义者认为音乐是超民族的艺术的这种观点，是完全错误的，并完全被事实所推翻。音乐思维的民族性，丝毫也不亚于诗歌或绘画的思维。音乐与文学不同，它不利用民族语言，这是个事实。正是这个事实常常被天真地用作根据来论证音乐似乎是具有超民族性。但是，我们已经指出过，文学的民族性不仅仅限于语言，而存在于文学形象的实质中。

至于音乐，那么具有民族性的，首先是用旋律、和声、节奏、音色、力度、速度等手段反映着民族言语音调的特征和整个民族生活的音调结构特征的音乐音调。例如，俄罗斯言语，以至于俄罗斯生活、俄罗斯社会的和个人的生活的整个音调结构，都在俄罗斯音乐及俄罗斯音乐表演艺术的音调结构中得到了表现。

但反映着音乐思维的民族特征的音乐逻辑也是具有同样的民族性的，因为音乐思维，归根结蒂，还是决定于该民族的历史道路和社会制度的特征的。例如，调式逻辑、节奏乐段性（我们知道，各民族都有着典型的节奏、节奏乐段等等）、曲式等都有着民族的独特性。

最后，由极为复杂的音乐因素和非音乐因素组成的音乐形象，也是具有民族性的。

正是音乐的民族独特性为音乐获得国际承认和国际意义开辟了道路，——自然，还必须有这样一个条件：民族艺术应当不是固步自封，而是广泛地吸取和运用其他各民族的创作经验、世界文化艺术的成就。其原因是不难说明的。民族特征是象任何一种独特性一样的具有崇高价值的独特性的个别表现。但同时，任何一种独特性之所以有价值，乃是因为它在能普遍理解和普遍接受的基础上成长起来，并且只是一种相对的独特性。反之，绝对的独特性，与一般没有联系，因而将自己的影响作用封闭在一个圈

子里，走不出这个圈子的范围。

音乐形象这个最高范畴提供了可能，来提出音乐与其他艺术部门相并列的比较价值的问题。但在确定这个比较价值的时候，仍然要从音乐的综合形式中抽象出来，以免错误地以文字因素或舞台艺术因素代替了音乐因素。

音乐的弱点的根源，就在于听觉感受的弱点：它只能反映地面上声音现象的零散性。我们在上面已看到，绝对不能否认声音形象、因而音乐形象是具有一定的确定性和一定的实体性的。一系列物体也是能够而且确实被音乐以足够的清晰性表达了出来的。但是，音乐的实体性自然是远逊于绘画或雕刻的实体性的，而且更是无限远地逊于文学的概念实体性的。

音乐的认识作用也受到相应的限制。由此而产生了分析音乐形象的困难，以及音乐形象对人类思维领域的影响作用的一定限度。音乐所提供的精神食粮，要比上述的绘画、雕刻、特别是文学少得多。至于音乐逻辑的极度发展和多样化，——这一点也不与上面的事实相矛盾，因为逻辑结构不论如何复杂，也不能弥补限制了实体性的感性基础的零散性。换句话说，作曲家在作曲时无论花费多少精力，音乐听众也仍然将是感觉和感受多于议论、对比、思考等等。而这正是由于音乐的实体内容在很大程度上是不鲜明的，是很受局限的。

在一张画上可以画出几十和几百个物体。音乐作品的“容量”（实体性的），甚至是大型作品，一般也是极为有限的。确实，如上所述，不能否认，音乐也可以进行细节描写，也可以进行实体的分解，而且音乐形象是多方面的、多组成部分的、多层次的（例如，可以使风景或风俗场面与一个主要人物或几个人物的体现结合起来）。但这一切都在一个比较狭窄的范围内。音乐却不

能容纳文学的极其丰富的概念的实体性。这方面有一个很典型的对比：戏剧中的剧情发展很迅速，内容很充实，而在歌剧中剧情发展就很缓慢，没有活力。

从形象的实体性来看，音乐的宣传能力比较起来是很小的，这也是很自然的。大规模解放运动的思想家们主要地都求助于文学和绘画的力量，而不是求助于音乐的力量，这不是偶然的①。因此，顺便指出，音乐美学是最为落后的，是被历史上最进步的思想家研究的最不够的。

但同时，音乐也有一系列不可代替的优点，使它具有特别强大的影响力。

音乐的优点根源于听觉感受的激奋性的优点，这种激奋性则决定于地面上声音现象的表情性质。

音乐是所有艺术中最富于激奋性的，它能比任何艺术都更强烈地作用于人的情绪领域。正如我们所看到的，音乐的这个优点过去就为浪漫主义者所充分了解，但他们将这个优点绝对化，把音乐归结为感情。音乐配合其他艺术部门（甚至在没有预期的统一的条件下），就大大地加强了这些艺术的情绪影响力。例如，音乐与诗歌、音乐与绘画、音乐与雕刻融合的结果就是这样的。②

音乐的这种力量也在生活中表现出来，进行曲的巨大情绪力量就可以证明。恰恰是在情绪的方面，音乐得到了极大的实效（特别是宣传的实效）。有了音乐，生活会更充实，牺牲也更容易些——这个事实是众所共知的和极为显著的。

此外，音乐还有一个很大的优点，就是它能体现运动、变化、

---

① 这里不是指音乐与歌词相结合的革命歌曲。

② 特别值得注意的例子：欣赏绘画时如果同时听到音乐，情绪上的感动就特别利害。此时绘画好象活起来似的。

过程。音乐的这个能力，甚至形式主义者也看到了，但他们却得出了完全错误的结论，认为音乐好象只能表达脱离了内容的一般运动。

自然，不能断言说，音乐不能表达状态。状态的形象（包括静止的状态），在音乐中为数是极多的。但是毫无疑问，在音乐中（有别于例如绘画），静止是相对的，而运动则是绝对的。绘画善于表达状态（“停顿的瞬间”），而不善于表达过程。音乐则反之，善于表达过程，而不善于表达状态。关于音乐的这种能够促进它的表情性、激奋性的不安定性，果戈理曾作过很深刻的阐述（在《雕刻，绘画和音乐》一文中，1831）。果戈理写道：“世界上三个美丽的女皇，怎样把你们作比较呢？感性的、迷人的雕刻使人陶醉，绘画引起静谧的欢乐和幻想，音乐引起灵魂的激情和骚动。欣赏一件大理石雕刻作品时，灵魂不由自主地沉醉于其中；欣赏一幅绘画作品时，灵魂变成了观察；欣赏音乐时，灵魂就变成了病态的号叫，似乎是被脱出躯体这个唯一的愿望所控制。”

自然，正是音乐才能够以不可逾越的力量表现出个人激情、巨大社会事件、社会动荡的紧张情绪。所以在需要创造出情绪的高涨或衰退，而不强调出这高涨或衰退的思想和情节内容的所有情况下，音乐是完全不可被代替的。再说一次，音乐绝不是没有思想性的，但它的思想性不具有绘画或雕刻的那种实体的清晰性。

由此可见，音乐的优点就在于它的情绪的效能。很早人们就相信音乐具有使人变得崇高的力量（从古代关于音乐人性的学说的时代起），这种信念的基础就在于音乐有特别的能力去震撼人的灵魂，激发起直接的情绪活动，使人摆脱日积月累的偏见、枯燥的说教等等。

但是，音乐如果没有情绪，这个缺点却是最显著不过的。音

乐如果缺乏情绪内容这样的最重要的特质，就比枯燥的理性主义的绘画或雕刻还难以令人忍受得无法比拟。它就象一个令人讨厌的乏味的演说家，躲也躲不开。因此，音乐的形式主义也是所有种类的形式主义中最令人难忍的一种。

苏维埃音乐美学（以及整个苏维埃美学）不仅提出了理论任务，而首先是提出了实践的任务。

我们都知道，苏维埃音乐还处在真正发展的开始，因为多年以来，这个发展一直遭受在音乐领域中特别顽强的形式主义错误的压抑。

但是，还是应当承认，苏维埃音乐的成就是很大的，而且从实践中论证了一些重要的结论。

正是在苏维埃音乐中，初次彻底地粉碎了宣扬音乐艺术的"超现实性"的错误的唯心主义观点；正是苏维埃音乐最终地证明了，音乐根据自己的优缺点，可以而且应当与其他艺术一起促进人类社会发展的一切因素，能够而且应当是有内容有思想性的，是积极干预社会生活的。

同时，在苏维埃音乐面前还有许多没有解决的任务，这些任务同时也就是苏维埃音乐美学的任务。

对音乐实质的唯心主义观点的个别残余暂时还没有克服掉，还没有建立起对音乐艺术的表情能力和造型能力的明确理解，对于音乐音调、音乐逻辑、音乐形象这样的范畴的实质，对于标题性等等这样的现象的实质，还没有形成统一的观点。

关于音乐思维的产生和发展的唯物主义理论，以及关于音乐创作和音乐感受的唯物主义理论，暂时都还没有建立起来。这些理论之落后于创作实践的需要，是苏维埃音乐进一步卓有成效的发展道路上的严重障碍。例如，许多作曲家提出了各种创作标题

音乐的任务，但由于不了解或不够了解音乐艺术的表情能力和造型能力（特别是由于把光线摹拟的直接能力强加之于音乐，滥用象征性类比等等），而遭到失败或只得到一半的成功。

其次应当指出歌曲（更广泛些——群众生活的歌曲）体裁与室内乐交响乐体裁之间众所周知的尖锐分裂——明显地区分出两个趋向："为多数人的音乐"和"为少数人的音乐"。由于这种分裂不是产生于合乎规律的复杂程度的不同（在世界观完全统一的条件下），而是产生于两个不可调和的极端性——一方面是原始主义，一方面是主观孤独性，所以应当认为这种分裂是创造苏维埃音乐典范的道路上的主要障碍之一。

还应当指出，许多作曲家不了解这样一个事实：艺术的价值不决定于它的表面宣布的思想倾向性，而是在于思想的形象化表现具有丰富的生活、力量、细致性、深刻性，这种形象化表现由于体现了非暂时的、永恒的事物而能超越某一时刻的这种或那种思想政治任务，长久地生存下去。我们再一次指出，由于音乐主要是一种激奋情绪的艺术，它的认识作用比较薄弱，所以任何思想推论都是特别不能容许的。

音乐只有真实而全面地表现出了生活的情绪因素的永恒性，使一切暂时性的东西服从于这种永恒性，才能得到长存的权利。

时间是不等待的，对于克服上述（以及类似的）严重障碍的要求，不断地在增长。苏维埃作曲家自然不能满足于创作的直觉，他们还需要自觉地、有全面美学根据地组织自己的创作。

同时，在我们今天追求完整的共产主义世界观、完整的认识、完整的活动的时代里，掌握音乐美学的命运再也不能认为是专业音乐家们的特权和禁脔了。这个命运掌握在全体苏联人民的手里，掌握在所有接近和爱好伟大、壮丽的音乐艺术的人的手里。